7

MUZICA

IULIE 1982

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R. S. ROMÂNIA ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE

CUPRINS

VASILE TOMESCU

O nobilă operă de edificare umanistă . . 1

RADU GHECIU

17 ani de la Congresul al IX-lea al P.C.R. Ani lumină ai muzicii românești contemporane de operă 3

Dr. GRIGORE CONSTANTINESCU

Aspecte ale creației contemporane românești de operă și balet (I) 5

DIN ACTIVITATEA UNIUNII COMPOZITORILOR

Rubrică realizată de Nicolae Brînduș în colaborare cu Mihaela Marinescu . . . 12

CREAȚII ROMÂNEȘTI

ANTON DOGARU

Cantata „Suflet de țară" de Theodor Drăgulescu 17

INTERVIURI

GEORGE SBÎRCEA

Pianistul Kjell Baekklund despre muzica în Norvegia 19

MONICA IONIȚĂ

Marcia Siegel, critic de dans din S.U.A. . 21

VIAȚA MUZICALĂ

Semnează : Edgar Elian, Horia Șurianu, Costin Cazaban, Liviu Dănceanu, Mihaela Marinescu, Carmen Cîrneci, George Manoliu, Cristina Sîrbu, Irina Odăgescu-Țuțuianu. Viorel Crețu, Dan Buciu, Șerban Nichifor, Nicolae Brînduș, Eugen Pricope, Michaela Roșu 28

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

FRED POPOVICI

Lucian Meţianu (Portrait) 39

SOMMAIRE

VASILE TOMESCU

Une noble oeuvre d'édification humaniste . 1

RADU GHECIU

A l'occasion du 17e anniversaire du IXe Congrès du P.C.R. Années-lumière de la musique roumaine 3

Dr. GRIGORE CONSTANTINESCU

Aspects de la création contemporaine d'opéra et ballet (I) 5

DE L'ACTIVITÉ DE L'UNION DES COMPOSITEURS

Rubrique réalisée par Nicolae Brînduș, avec la collaboration de Mihaela Marinescu . . 12

OEUVRES ROUMAINES

ANTON DOGARU

„Suflet de țară" (Âme du pays), cantate de Theodor Drăgulescu 17

INTERVIEWS

GEORGE SBÎRCEA

Le pianiste Kjell Baekklung, sur la musique norvégienne 19

MONICA IONIȚĂ

Le critique de danse américain Marcia Siegel 21

LA VIE MUSICALE

Signataires : Edgar Elian, Horia Șurianu, Costin Cazaban, Liviu Dănceanu, Mihaela Marinescu, Carmen Cîrneci, George Manoliu, Cristina Sîrbu, Irina Odăgescu-Țuțuianu, Viorel Crețu, Dan Buciu, Șerban Nichifor, Nicolae Brînduș, Eugen Pricope, Michaela Roșu 28

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

FRED POPOVICI

Portrait — Lucian Meţianu 39

https://biblioteca-digitala.ro

MUZICA
REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ȘI A CONSILIULUI CULTURII ȘI EDUCAȚIEI SOCIALISTE
ANUL XXXII NR. 7 (358) IULIE 1982

O nobilă operă de edificare umanistă

Două proeminente evenimente ale vieții noastre politice și social-culturale desfășurate recent pun în lumină istoria de ieri și de azi a spiritualității naționale și conferă sensuri înălțătoare, deschid drumuri noi dezvoltării creativității românești la confluența cu viitorul. Plenara lărgită a Comitetului Central al Partidului Comunist Român din 1—2 iunie, marcată de cuvîntarea de importanță capitală rostită de tovarășul Nicolae Ceaușescu, secretarul general al Partidului, și al doilea Congres al Educației Politice și Culturii Socialiste reprezintă într-adevăr cadrul cel mai larg și totodată exigent în care societatea noastră examinează problemele dezvoltării conștiinței ca factor dinamizator în procesul de transformare revoluționară, de progres multilateral al patriei, așa cum o cere programul partidului. La temelia activității desfășurată de marele forum investit cu responsabilitatea de a aprecia realizările vieții spirituale contemporane și de a fixa obiective superioare în acest domeniu se află ideea expusă de secretarul general al partidului privind relația dintre forțele de producție, care exercită un rol determinat în dezvoltarea societății, și factorul conștiinței ce potențează participarea omului ca ziditor al noii societăți. Analiza de o înaltă principialitate critică și luciditate științifică a fenomenelor complexe proprii dezvoltării conștiinței a scos încă o dată în evidență calitatea specifică democrației noastre socialiste de a fi în același timp reprezentativă și participativă, asigurînd exprimarea opțiunilor maselor largi de producători ai bunurilor materiale și spirituale într-un dialog fecund cu specialiștii, cu cadrele care lucrează în domeniul ideologiei, culturii și artei. Expunerea la Plenara lărgită a Comitetului Central al Partidului și cuvîntul rostit de tovarășul Nicolae Ceaușescu la închiderea lucrărilor celui de al II-lea Congres al Educației Politice și Culturii Socialiste, salutul adresat participanților la Congres de tovarășa academician dr. inginer Elena Ceaușescu au imprimat dezbaterilor caracterul patriotismului fierbinte și umanismului revoluționar. În aceste documente este subliniată convingerea nestrămutată în virtuțile militante ale culturii și artei pe drumul ascendent al României Socialiste, valoarea acestora în contextul luptei dusă astăzi de toate popoarele lumii pentru triumful păcii și concordiei internaționale, pentru salvgardarea vieții și civilizației pe planeta unde s-a zămislit și continuă să pulseze epopeea umană.

Mai mult ca oricînd actul de cultură și-a văzut confirmată vocația prin excelență politică, socială, o vocație de edificare umanist-patriotică îndeplinind în organismul cetății noastre o funcție vitală și vitalizantă. Cultura și arta nu sînt astăzi la noi podoabe subțiri, rafinate, eventual superflue ale realității, ci componente indispensabile, adevăruri ale vieții, în tot eroismul dăruirilor, mîndria împlinirilor, altruismul eforturilor și convergența aspirațiilor pe care le implică viața în cetatea devenirilor noastre. Am ascultat la Plenară și la Congres nenumărate chemări ale celor care activează în industrie, în agricultură, în școli și în cămine culturale, în unitățile militare, vibrante apeluri spre noi și mai profunde implicații ale oamenilor de cultură și artă în procesul de îmbogățire a orizontului spiritual al maselor. Prețuind împlinirile autentice de pînă acum, participanții la marea dezbatere dedicată înfloririi culturii și artei au formulat exigențe înalte privind valori de creație artistică, de interpretare și exegeză în acest domeniu care să se adreseze generozității de simțire, să înflăcăreze gîndirea, să desăvîrșească modul de comportare umană. Perimetrul inspirației artistice a apărut in lumina opiniilor exprimate nelimitat de larg, de stimulator și totuși evocat cu pregnanță, fără echivoc, cu autenti-

https://biblioteca-digitala.ro

citatea celor care trăiesc și făuresc eroismul cotidian, celor care concretizează în fapt trăsăturile nobile ale națiunii noastre socialiste. Atît de amplă și de angajantă a fost prezentată de vorbitori tematica susceptibilă să fertilizeze frontul artei încît am avut în față mai elocventă ca oricînd imaginea inutilității acelei arte care s-ar vrea atemporală, fără reperul gliei și al contemporaneității. Observatori pertinenți ai impactului noilor creații asupra înțelegerii estetice, filosofice a acestora de către oamenii cărora le sînt adresate au relevat problematica complexă, mesajul bogat al multor opere ale compozitorilor noștri, în contrast cu trăsături nesemnificative ale altor lucrări. Ținînd seama de menirea care definește actul însuși de creație în orice domeniu și astfel și în cel al artei de a valorifca socialmente investiția morală și materială cu care se identifică, participanții la plenară și la Congres au insistat asupra necesității intensificării dezbaterii problemelor de concepție și limbaj, în fond asupra forței mesajului artistic, proces care se cuvine să reunească în dialog pe profesioniștii și pe beneficiarii creației, interpretării, exegezei artistice.

În toate aceste probleme cardinale ale culturii și artei muzica se regăsește cu importante aspecte pozitive și cu deziderate care se impun în cel mai înalt grad atenției noastre.

★

La 100 de ani de la nașterea lui George Enescu, cultura muzicală românească se afirmă cu o intensitate fără precedent în viața spirituală a țării și acest lucru înseamnă mult mai mult decît fireasca împlinire prin generații a idealului pentru care au militat muzicienii precursori. Vedem aici o expresie a adevărului că singura modalitate de valorificare a potențialului de creativitate al unei națiuni este dezvoltarea acesteia pe baza principiilor orînduirii superioare socialiste și comuniste care își află rațiunea de a fi în făurirea unei culturi și civilizații aflată integral în serviciul omului. Înalta misiune pe care evul socialist o atribuie culturii și artei a fost astfel definită în Expunerea rostită de tovarășul Nicolae Ceaușescu la Plenara din 1—2 iunie : „Literatura, muzica, arta trebuie să constituie o parte componentă a marilor epopei ale poporului nostru constructor conștient al socialismului și comunismului, să dea noi dimensiuni și mare perspectivă poporului nostru". Angajați să creeze o muzică pe măsura marilor imperative formulate în documentul amintit, anume o muzică „originală, patriotică și umanistă... cu un conținut bogat, care să oglindească munca, viața, realizările poporului nostru", compozitorii, interpreții, teoreticienii artei sunetelor își concretizează profunda lor adeziune la programul ideologic al partidului în opere inspirate din nobilul eroism constructiv al contemporanilor, în sprijinirea pasionată a mișcării artistice de masă stimulată de Festivalul național „Cîntarea României". Ca și alte domenii ale creației spirituale, muzica noastră a cunoscut îndeosebi în ultimii 15—17 ani realizări de notorietate, rezultat al climatului fertil în care sînt promovate talentele reprezentînd generații, personalități, experiențe de viață și artă, direcții stilistice dintre cele mai diferite. Tuturor acestora le este însă comun, așa cum a relevat tovarășul Nicolae Ceaușescu, „izvorul cu apă vie ce izvorăște din pămîntul udat de sudoarea și sîngele înaintașilor ; numai acest izvor este dătător de viață și inspirație". Într-adevăr, după modelul prestigios al precursorilor, creatorii muzicii românești de astăzi află în realitățile sociale, politice, în viața palpitantă a țării, în tezaurul folcloric național inepuizabile resurse de originalitate, întreaga forță a mesajului pe care îl rostesc cu o voce distinctă în concertul mondial de valori.

Într-un moment în care demersul patetic al artei sonore de a influența sensibilitatea oamenilor se confruntă pe multe meridiane cu dileme ce nu-și pot afla dezlegarea decît prin logica întoarcere la matca unei gîndiri și exprimări generoase, capabile să cultive eticul elevat și autenticul estetic, muzica are în România Socialistă deschise larg porțile spre realizarea identității sale în conținut și limbaj, a măiestriei care asigură recunoașterea durabilă, perenitatea. „Nu imitația, nu uniformizarea — atrage atenția tovarășul Nicolae Ceaușescu —, ci diversitatea, redarea specificului propriu al oricărui popor înseamnă adevărata creație artistică și literară". Un examen al împlinirilor muzicii noastre din ultimii ani în lumina exigențelor publicului, a opiniilor specialiștilor, a premiilor obținute ne dă dreptul, credem, să relevăm semnificative creații de la cîntec la simfonie, concert, cantată, oratoriu, operă, de la studiul și popularizarea valorilor culturii noastre muzicale de tradiție multimilenară pînă la interpretarea în sălile de concert și spectacol, pe platforme industriale a capodoperelor artei românești și universale. Muzica devine tot mai mult un bun al milioanelor de oameni, o dimensiune a vieții cotidiene, un factor al spiritualității contemporane românești. În același timp, tot ce constituie progresul culturii noastre muzicale din ultimii ani evidențiază, prin contrast, anacronismul unor neîmpliniri existente în frontul creației, interpretării, difuzării, al criticii și educației muzicale. Ne considerăm angajați să militățm cu forțe sporite pentru realizarea unor noi cîntece patriotice vibrante, care să producă în inima oamenilor aceeași emoție ce o transmit melodii ca *Tricolorul* sau *Republică, măreață vatră ;* sîntem, chemați să înnoim concepția și modalitățile de realizare a operei, baletului, operetei inspirate din realitățile epocii socialiste. Îndemnul făcut de secretarul general al partidului în Plenara din

https://biblioteca-digitala.ro

1—2 iunie la îndreptățita legitimare a continuității istorice a românilor pe vatra strămoșească va genera, sîntem siguri, noi pagini inspirate de creație muzicală și muzicologică semnificative pentru autohtonitatea civilizației materiale și spirituale românești. Un alt imperativ se referă la ridicarea pe trepte superioare a intervenției criticii la dezbaterea fenomenului sonor contemporan. În întregul demers privind locul și rolul muzicii în viața spirituală a națiunii căreia aparținem pornim de la această prețioasă indicație cuprinsă în Expunerea la Plenară : „Diversitatea de stiluri, de maniere artistice nu trebuie confundată niciodată cu atitudinea de îngăduință față de concepții sau mentalități străine idealurilor societății noastre socialiste". Se impune intensificarea prezenței valorilor muzicii în procesul educației estetice, îndeosebi în cadrul școlii de cultură generală, acolo unde este decisivă formarea muzicalității publicului larg, însușirea de către tinerele generații a tezaurului creației muzicale cu conținut patriotic. Considerăm că Uniunea compozitorilor și celelalte instituții muzicale trebuie să facă mai mult pentru difuzarea în mod organizat și sistematic a valorilor autentice în rîndul auditorilor, prin realizarea în întreprinderi, pe platforme industriale, în unități agricole a unor întîlniri, dezbateri, audiții cu participarea compozitorilor, interpreților, pedagogilor, criticilor, acțiuni care să devină edificatoare pentru tendințele estetice și de limbaj proprii diferitelor genuri muzicale. Trebuie, de asemenea, să facem totul pentru a depăși neajunsurile care persistă în activitatea de propagare a muzicii naționale în viața artistică de peste hotare astfel încît aceasta să-și poată îndeplini rolul înalt de mesagere ale spiritualității românești, ale politicii de pace și colaborare promovată de partidul și statul nostru.

Încredințat că dezbaterile stimulate de Plenara lărgită a Comitetului Central al Partidului Comunist Român din 1—2 iunie și de cel de al II-lea Congres al Educației Politice și Culturii Socialiste precum și documentele adoptate deschid oamenilor de muzică orizonturi noi, canalizînd energiile, promovînd talentele, orientînd eforturile în spiritul cerințelor majore ale operei de edificare a societății noastre socialiste multilateral dezvoltate propun ca aceste principii, idei, îndemnuri, cerințe să se afle în mod activ și susținut la temelia întregii noastre activități, generînd analize aprofundate, acțiuni la nivelul instituției noastre și al fiecărui creator de muzică în parte, pe măsura destinului de azi și de mîine al culturii României Socialiste.

Vasile TOMESCU

17 ani de la Congresul al IX-lea al P.C.R.

Ani—lumină ai muzicii românești

Încărcați de semnificații, de înfăptuiri uriașe, sînt pentru întreg poporul nostru cei 17 ani — un timp atît de scurt în perspectiva istoriei ! — petrecuți de la Congresul al IX-lea al P.C.R., congresul afirmării depline a energiilor creatoare sub semnul viziunii consecvent revoluționare, care a condus România pe o nouă treaptă, calitativ superioară, în toate domeniile existenței materiale și spirituale ! Parte integrantă a vastului proces de înnoire spirituală, Muzica poate medita asupra propriului ei demers din această perioadă înregistrînd cu legitime satisfacții dar și cu o neabătută exigență, deopotrivă marile realizări ca și răspunderile mereu sporite care îi revin în vastul proces educațional desfășurat la dimensiunea întregii națiuni.

De la Congresul al IX-lea și pînă la recentele documente — între care cu o excepțională valoare teoretic-ordonatoare se înscrie expunerea tovarășului Nicolae Ceaușescu la plenara lărgită a C.C. al P.C.R. din 1—2 iunie 1982 — o inflexibilă consecvență, întemeiată pe profunda cunoaștere a relației dialectice dintre baza materială a societății și dezvoltarea conștiinței sociale, a vieții spirituale, caracterizează politica Partidului în domeniul artei și culturii. Cu inflexibilă consecvență, Partidul și secretarul său general au afirmat funcția modelatoare, a artei și culturii în procesul de formare a omului nou, cu înflăcărare au răsunat apelurile adresate tuturor oamenilor de cultură, de a participa cu întreaga lor putere de creație la edificarea dimensiunii spi-

https://biblioteca-digitala.ro

rituale a socialismului. Cu profunda convingere că aceasta este — astăzi ca și în trecut — menirea ei istorică, breasla muzicienilor — compozitori, interpreți, muzicologi — nu poate să nu răspundă la vibranta chemare care, într-o inspirată metaforă, a fost rostită de tovarășul Nicolae Ceaușescu la plenara din 1—2 iunie : *„Trebuie să se bea apă numai din izvorul cu apă vie ce izvorăște din pămîntul udat de sudoarea și sîngele înaintașilor ; numai acest izvor este dătător de viață și inspirație. Nu trebuie să se alerge și să se bea apă din ulcioarele cu apă stătută și în care se toarnă și picături din otrava concepțiilor retrograde și cosmopolite prin care se urmărește să adoarmă conștiința patriotică, revoluționară a creatorilor, a maselor populare și a poporului. Creația literar-artistică din țara noastră trebuie să fie originală, patriotică și umanistă. Numai așa va răspunde cerințelor poporului și totodată va contribui la îmbogățirea culturii și artei universale. Nu imitația, nu uniformizarea, ci diversitatea, redarea specificului propriu al fiecărui popor înseamnă adevărata creație artistică și literară“.*

În domeniul artei și culturii, unul dintre meritele istorice ale perioadei inaugurată de Congresul al IX-lea este acela de a fi instaurat un climat de creație și dezbateri care a dus la combaterea dogmatismului, a poziților exclusiviste, și prin aceasta, într-un cadru de rodnică emulație, la o mai generoasă unire a tuturor forțelor muzicii românești.

În fapt, am participat în acești 17 ani la o dezvoltare necunoscută în trecut a muzicii românești, atît în dinamica creației cît și în realitatea concretă a vieții muzicale : de la revalorificarea tezaurului muzical al trecutului pînă la aportul celor mai tinere generații de muzicieni, de la accentele dinamizatoare ale cîntecelor revoluționare pînă la țesăturile subtile ale armoniilor camerale, spațiul sonor al țării s-a îmbogățit cu semnele multiple ale celor mai nuanțate trăiri spirituale. Oare nu în acești ani au ieșit din tăcere cîntecele lui Ciprian Porumbescu pentru a deveni, în armătura unor texte purtînd însemnele revoluționare ale contemporaneității, imnuri ale României socialiste ? Oare nu în acești ani s-a desăvîrșit, prin strădania atîtor muzicieni și muzicologi, cunoașterea operei lui George Enescu ? Și nu în acești ani am asistat la dezvoltarea fără precedent a forțelor componistice în toate genurile muzicale, a capacităților și calității interpretative pe întreg teritoriul țării ?

Fenomenul profund al democratizării culturii, definitoriu pentru toată această perioadă din istoria României, se reflectă cu pregnanță și în domeniul muzicii. Uriașa participare de masă la Festivalul Național „Cîntarea României“ a cuprins toate domeniile artei și culturii și este profund semnificativ faptul că inclusiv în genuri de mare profesionalitate cum ar fi muzica de cameră sau spectacolul liric, artiștii amatori înscriu adeseori realizări notabile. La rîndul lor, artiștii și instituțiile profesioniste marchează de la o ediție la alta a Festivalului, creșterea vizibilă a nivelului calitativ ; politica partidului și a statului, de dezvoltare armonioasă a întregii țări își găsește o originală, firească reflectare și în dinamica valorilor a cărei tendință vizibilă este atenuarea și, în anumite situații, evidenta anulare a diferențelor dintre Capitală — în care într-adevăr sînt concentrate forțe de prim rang — și ceea ce numeam altă dată „provincia“ ; dispariția „spiritului provincial“ în artă este unul dintre semnele certe de creștere organică, sănătoasă, a culturii românești. Dar este tot atît de cert că resortul dezvoltărilor viitoare stă tot în luciditatea cu care muzicienii vor ști să-și evalueze împlinirile față de exigențele sporite pe care le crează tocmai dinamica democratizării culturii. Nivelul mereu mai ridicat al cunoștințelor, multiplicitatea solicitărilor culturale pe care le creiază societatea contemporană îi aduc compozitorului, interpretului și comentatorului de muzică obligația de a se judeca mereu autoexigent ; este prima — și cea mai sigură — chezășie a răspunsului valabil pe care oamenii muzicii sînt chemați să-l dea spiritului mereu viu al Congresului al IX-lea al Partidului, atît de expresiv reflectat în cuvintele rostite de secretarul general al Partidului la încheierea celui de al II-lea Congres al Educației Politice și Culturii Socialiste : *„Trebuie să facem astfel încît activitatea literar-artistică să oglindească cu putere viața, munca și năzuințele poporului nostru, să contribuie la cultivarea nobilelor sentimente de dreptate socială și națională, de muncă, de omenie, la formarea omului nou, cu o înaltă conștiință revoluționară, patriotică, hotărît să învingă orice greutăți, să meargă ferm înainte spre societatea comunistă, visul de aur al omenirii !“*

Radu GHECIU

https://biblioteca-digitala.ro

Aspecte ale creației contemporane românești de operă și balet (I)

Dr. Grigore CONSTANTINESCU

În istoria de aproape patru secole a teatrului muzical, istorie care însumează o serie de experiențe și acumulări succesive, apariția diverselor genuri și subgenuri corespunde unei complexe acțiuni de transformare și prefacere a limbajului artistic, avînd ca principiu dinamic, în esență, un continuu dialog al creatorilor cu publicul, în cea mai largă accepțiune. Indiferent de epoca supusă observației, modul în care acest receptor reacționează reprezintă și calea prin care se verifică practic capacitatea operei de artă de a acționa, de a transmite idei, de a propune opțiuni originale și viziuni înnoitoare în dezbaterea fenomenului social istoric respectiv. Mai mult ca oricare altă formă artistică, genurile legate de teatrul muzical sînt supuse acestei continue prefaceri prin interdependența între verificarea faptului existent și perspectiva devenirii lui în viitor, căci ele nu pot trăi în afara dialogului, ci depind de acesta. „Opera — remarca Gheorghe Dumitrescu (Revista „Muzica" nr. 6, 1976) — a fost una dintre cele mai importante forme muzicale care a reprezentat aspirațiile oamenilor spre progres, spre frumos și spre bine. În toate țările, opera națională s-a bucurat de un înalt prestigiu, fiind unul din punctele de referință pentru cultura acelui popor." Or, dialog înseamnă, pe de o parte propunerea de către creator a unei anumite poziții adoptate în fața realității și, pe de altă parte, acceptarea nuanțată a creației de către cel căruia îi este adresată. În acest schimb de valori, acțiunea de influențare se dovedește reciprocă, păstrînd urme adînci ale dezbaterii respective. Neîndoios, pentru a merge mai departe, creatorul are nevoie ca rezultatul muncii sale să-și găsească ecoul dorit în public. În același timp, urmărind producția artistică, acest public este chemat să o judece, deci să-i accepte sau nu ideile. În momentul în care reacționează astfel — și este cazul tuturor sau majorității operelor de artă valoroase — acest public devine la rîndul său obiect al transformărilor, își îmbogățește experiența de viață, primește o viziune mai largă asupra existenței, ideilor epocii și perspectivei sociale.

O sumară retrospectivă asupra perioadei ce precede unitatea istorică la care dorim să ne referim — ultimii 15 ani de creație componistică românească — indică o succesiune de evenimente artistice ce se înscriu pe o coordonată ascendentă a afirmărilor, totodată manifestînd pregnant ideea de angajare a creatorilor într-un dialog educațional formativ cu publicul nostru contemporan. Mărturie stau atît creațiile romanticilor, prin care se depășește treptat nivelul unor necesare experințe de maturizare, cît și cele mai semnificative lucrări ale secolului XX, constituite într-un mare capitol al intrării componisticii românești în circuitul larg al valorilor artei europene.

În ansamblu însă, putem aprecia că teatrul muzical românesc se afla, înaintea deceniilor ce marchează cultura socialistă, purtător al principalelor trăsături definitorii, trasînd drumuri ce vor îngădui compozitorilor să-și îndrepte atenția nu spre începuturi — deja depășite —, ci spre dezvoltarea unor date existente, cu funcționalitate formativă educativă estetică și etică clar exprimată.

Cultura socialistă a pus, din primii ani ai „evului aprins", mari probleme de responsabilitate politică, artistică și ideologică creatorilor, în toate domeniile de gîndire și producție a bunurilor spirituale. Faptul că actul creator a fost corelat cu rostul său de formare a omului contemporan a constituit un puternic stimul și pentru muzicieni, nu numai în direcția abordării problematicii, în cea a adresării unei sfere cît mai largi de ascultători ci și în felul în care întregul ansamblu al genurilor muzicale își află o rezolvare matură.

De ce teatrul muzical are un marcat avantaj în acest dialog, în comparație cu alte genuri ? Poate că în complexitatea alcătuirii sale — indiferent dacă este vorba de operă sau balet — în cooperarea mai multor elemente expresive din care numai o parte sînt muzicale, există acest avantaj, de multe ori socotit pe nedrept întîlnire artificială de componente expresive. Or, tocmai suma artistică rezultată din prezența literaturii — sub forma libretului —,

https://biblioteca-digitala.ro

a plasticii — sub forma montării scenice, a interpretării (vocale, coregrafice, actoricești) — oferă creatorului principal, compozitorul, condițiile precizării obiectivelor sale estetice și, implicit, etice, pe care le poartă rezultatul final al muncii depuse. Urmărind cum se manifestă această acțiune în muzica românească, nu încercăm decît să subliniem că, deși intrată relativ tîrziu în ansamblul valorilor universale, ea parcurge același itinerar, respectă aceleași legități de manifestare și evoluție.

Opera și baletul, reunind tocmai acele trăsături specifice despre care am amintit, ocupă aici un loc însemnat, prin potențialul artistic și ideologic de care dispun, prin audiența de care se bucură în general toate formele de teatru ce-și susțin existența în nemijlocita legătură cu publicul. Această importanță este de altfel recunoscută și de factorii care au răspuns de bunul mers al culturii muzicale, fapt materializat prin apariția unei vaste rețele de teatre muzicale, teatre lirice și opere subvenționate de stat, ansambluri coregrafice. Astfel, condiția esențială, cerută de creator, spațiul necesar unui dialog eficient, care să nu fie limitat doar la cîteva centre culturale, a determinat și o creștere direct proporțională a producției destinate teatrului. Dar, bineînțeles, nu de creșterea numerică este vorba, deși și aceasta are ponderea ei în configurația unei epoci. Problematica ce stă în fața unui compozitor, care alege modalitățile teatrului muzical, este cea de natură să-i impulsioneze inspirația, să-i mobilizeze responsabilitatea pentru obținerea unor rezultate ce se înscriu în complexa dinamică a unei culturi în ascensiune, avînd ca scop principal și unic formarea omului și prin mijloacele specifice artei. De altfel, nivelul atins de teatrul muzical contemporan dovedește deplina înțelegere a comandamentelor sociale ale epocii. Este ceea ce fiecare compozitor și-a concretizat în scrierile sale, mărturisind înțelegerea necesităților obiective ale acestei perioade. Iată spre pildă o asemenea mărturie, relevantă pentru un creator care a dat în teatrul muzical cîteva realizări notabile — Doru Popovici. Cele spuse de el, privitor la operă, își păstrează semnificația, prin extindere, și la celelalte genuri de care ne ocupăm : „Nici o epocă istorică — scrie Doru Popovici în volumul *Muzica românească contemporană* (ed. Albatros, 1970) — nu a fost atît de dinamică și deci de fecundă pentru genul complex și sensibil al operei, cum este cea actuală și îndeosebi actualitatea noastră socialistă, cea mai efervescentă în privința îndreptării destinului uman spre civilizație, spre descătușarea morală și intelectuală — domeniul tradițional și mereu nou al operei. Nu este desigur ușor să transpui aceste prefaceri ale realităților sociale, în valori lirico-dramatice, să aduci pe scenă impetuozitatea vieții, imagini ale procesului prin care persoana umană, națiunile, lumea se schimbă, își afirmă virtuțile creatoare." Iar în ce privește genul baletului, același compozitor adaugă : „Ținem să evidențiem că baletul nostru ne oferă, în ciuda tinereții sale, o amplă imagine a României de ieri și de azi, realizată prin nenumărate viziuni componistice, dar unitare prin coloritul folcloric pe care-l conțin, indiferent de faptul că uneori el este foarte pregnant, alteori foarte transfigurat."

Trebuie spus, de la bun început că, în ceea ce privește creația lirico-dramatică, școala românească se situează printre cele care aduc o contribuție valorică importantă în contemporaneitate. Chiar dacă integrarea în evenimentul vieții muzicale internaționale este mai dificilă (reținem printre prezențele mai recente doar cîteva titluri — *Hamlet* de Pascal Bentoiu la Marsilia (1972), *Premiul Nobel nu va fi acordat* (Kassel 1971), *Orestia II* la Avignon (1979) și *Rituelle Handlung ohne Gegenstand* la Kassel (1971) de Aurel Stroe — totuși prin intermediul înregistrărilor pe bandă, a discurilor, a unor audiții ocazionale sau participării la concursuri de creație (P. Bentoiu, Liana Alexandra) realizările noastre au ajuns să fie prețuite, cel puțin principial. Pentru cei care au avut prilejul de a se apropia de unele partituri, evidența valorii lor este de netăgăduit. Abordarea unei investigații vizînd elucidarea celor mai interesante tendințe înnoitoare ale operei românești de azi este complexă și solicită explicitarea tuturor aspectelor legate de tematică, limbaj, mijloace de comunicare. Vom încerca să surprindem o parte din cele mai actuale — poate și neliniștite — ipostaze ale acestui întreg reprezentat de teatrul muzical contemporan.

Desprinzînd ideea de diversitate, aflată în corelație dialectică cu cea a unității de concepție, creația contemporană în teatrul muzical se înfățișează într-un complex ansamblu ce poate oglindi o epocă. Dacă diversității îi aparțin viziunile personale asupra tematicii, în schimb mijloacele de expresie utilizate, apelarea în mai mare sau mai mică măsură la sursa de inspirație folclorică (și aceasta integrată în nivelul actual al dialogului național-universal), modalitățile specifice de edificare a dramaturgiei pot fi privite sub aspectul unei evidente unități, aceste elemente constitutive — corelate cu scopul principal al creării unui teatru românesc purtător al idealurilor epocii — promovînd spiritul culturii naționale, educînd omul în lumina principiilor directoare ale filosofiei și concepției despre lume care animă societatea contemporană socialistă.

În sprijinul ilustrării ideii de unitate a teatrului muzical românesc, primul argument îl constituie tematica. Deși diversă ca amplasare ideologică, această tematică se arată unitară în desfășurarea ideilor pe un vast plan, care cuprinde aproape toate sferele de manifestare

https://biblioteca-digitala.ro

a spiritului național. În mare, am putea astfel schița ca structură a tematicii cîteva domenii principale : teatrul muzical inspirat de istoria neamului, aducînd în fața spectatorului aspecte ale luptei pentru libertate, dusă de popor de-a lungul veacurilor ; teatrul muzical inspirat de istoria contemporană, reliefînd potențialul politico-ideologic al „deceniilor incandescente" ce corespund ridicării clasei muncitoare și victoriilor comuniștilor în contemporaneitate ; teatrul muzical evocînd ambianța socială a României în diferite etape ale evoluției sale sociale și culturale ; teatrul muzical inspirat de mari valori ale literaturii originale și universale, purtător al unora dintre cele mai semnificative opțiuni filosofice privitoare la propria noastră concepție despre existență ; teatrul muzical destinat valorificării, prin mijloacele metaforei și ale basmului, a ideilor despre morală și condiția umană. În această succintă caracterizare a unor categorii principale — care nu epuizează opțiunile tematice posibile și necesare contextului creației noastre lirice și coregrafice actuale — se pot încadra majoritatea creațiilor românești contemporane, vizînd de fapt o singură direcție, formativă, prezentă ca atare, intenționat, în concepțiile personale ale compozitorilor și dramaturgilor noștri.

Persistă însă o seamă de aspecte nesatisfăcătoare în aceste genuri de largă audiență, prima dintre deficiențele asupra cărora trebuie meditat îndelung fiind tocmai opțiunea tematică și modul realizării artistice a acestei opțiuni. Lucrările de actualitate, oglindind sensibil epoca, sînt extrem de puține și, trebuie recunoscut, nu întotdeauna din cele mai valoroase. Publicul așteaptă, de la abordarea unei tematici de strictă actualitate, reflectarea preocupărilor, frămîntărilor specifice timpului în care trăiește, răspunsurile posibile la marile întrebări de conștiință, de acțiune, ale contemporaneității. Realizările ce se consemnează pînă în prezent nu au dovedit o suficientă forță de atracție asupra publicului, apărînd adesea mai puțin convingătoare decît abordarea unor orizonturi tematice similare în genul simfonic, vocal-simfonic sau cameral. Este o problemă de perspectivă care trebuie analizată de fiecare creator în parte tocmai pornind de la situația actuală.

Neîndoios, teatrul muzical care pornește în tematică, de la sugestiile istoriei ocupă un loc principal, fapt explicabil prin bogăția ideilor ce le transmite pe de o parte, prin potențialul educativ și modul în care răspund artiștii la comandamentele sociale ale epocii, ale afirmării naționale, pe de altă parte. „Genul operei istorice — spunea Gheorghe Dumitrescu în articolul citat — a fost, poate — și nu întîmplător — cel mai cultivat de compozitorii noștri, ei creind opere cu subiecte de istorie națională, lucrări ce constituie file din Marea Epopee națională a istoriei neamului nostru." Regăsim în această sferă tematică numeroase trăsături ale romantismului școlilor naționale. Dar, să precizăm cu acest prilej, privitor la ultimele decenii, compozitorii manifestă o atitudine mai sigură în selectarea evenimentelor, reflex al orizontului artistic și filosofic deschis de contemporaneitate. De aici rezultă ponderea cu care sînt reliefate unele sau altele din aspectele concludente ale unei epoci istorice alese ca subiect, tendința realizată uneori de a transforma evocarea în expunere a unei noi viziuni, contemporane, asupra semnificațiilor faptelor. În cazul celor mai realizate dintre lucrări, acesta este însuși drumul parcurs de compozitor pentru „încărcarea" operei sale scenice cu valori simbolice, oglindind o concepție filosofică nouă, determinînd implicit reacții și atitudini noi din partea publicului. Cu unele ezitări, inegalități, inerente perioadei de acumulare a experienței artistice necesare (proces continuu care nu trebuie abandonat de compozitor în drumul afirmării sale), majoritatea lucrărilor muzical-scenice bazate pe tematică istorică — create în ultimele trei decenii — au tins spre asimilarea acestor principii de educare moral politică, cerută de actualitate. Tendința în sine nu trebuie însă considerată ca rezolvare a acestui aspect primordial, în direcția căruia sînt încă necesare multe și susținute eforturi. O problemă decurgînd direct din orientarea tematică și avînd implicații importante în creație este concepția asupra libretului. Nu numai exigența scăzută privind opțiunile literare, dar însuși lucrul de amănunt asupra textului a vădit adesea o insuficientă pătrundere a sensurilor și virtuților expresive ale argumentului inspirator. Rezultă de aici soluții neconvingătoare ale unor opere sau balete, cu reflexe și în structura dramaturgică, în tehnica arhitectonicii proprii genului, în procesul unei firești înnoiri a limbajului. Păstrarea unor asemenea aspecte nemulțumitoare pînă în prezent arată că încă nu s-au stabilit relații solide între literați, dramaturgi și compozitori, că rezolvarea unor librete de către muzicieni este doar uneori mulțumitoare iar apelul la condeie mai puțin valoroase și care nu au studiat genul respectiv nu este de natură să îmbunătățească situația.

Opera în a cărei evoluție constatasem deja prealabile experiențe în tematica istorică are o pondere calitativă — și cantitativă — remarcabilă, ocupînd constant centrul atenției compozitorilor noștri. Cu unele excepții am putea spune că muzicienii au reușit, în răstimpul celei de a doua jumătăți a secolului XX, să ofere o versiune, în operă, a istoriei neamului, din cele mai vechi timpuri și pînă la mijlocul veacului nostru. Sînt binevenite în această privință observațiile compozitorului Gheorghe Dumitrescu, muzician care și-a închinat o mare parte a muncii sale scenei muzicale, adesea

https://biblioteca-digitala.ro

pornind de la argumentul istoric. El expunea, cu cîțiva ani în urmă (Rev. *Muzica*, nr. 6—1976) rodul propriilor experiențe în această direcție : „Cred că genul cel mai propriu care se potrivește operelor istorice este cel de *dramă populară muzicală* pentru că în afară de eroii principali individuali, poporul este marele personaj, marele erou care joacă un rol hotărîtor în dramaturgia operei. Desfășurarea acțiunii trebuie să aibă loc într-un cadru de frescă social-politică și spirituală, relevînd procese și frămîntări de conștiință capabile să pună în lumină idei semnificative, simboluri și o gîndire înalt-filozofică. Desfășurarea amplă și complexă a acțiunii trebuie să pătrundă adînc în esența fenomenului românesc printr-o ancorare în prezent și prin perspectiva viitorului.

Întregul conținut al libretului, precum de altfel și cel al muzicii trebuie să-și tragă seva din viața și spiritualitatea poporului român, spiritualitatea formată de-a lungul mileniilor istotriei noastre și care ne-a susținut în lupta necurmată pentru păstrarea ființei naționale, a limbii și obiceiurilor noastre.

În alcătuirea libretelor trebuie făcut apel la istoria vie, la faptele semnificative din trecut și la clocotul vieții care animă astăzi patria noastră, ferm convinși că o cultură a unei națiuni nu poate fi universală decît în măsura în care reprezintă sufletul, viața și spiritualitatea acelui popor. În alcătuirea libretelor de operă cu caracter istoric național, sîntem pentru folosirea documentului istoric, fără însă a copia realitatea, păstrînd spiritul epocii, corelația între evenimente și oameni în contextul general al istoriei universale. Documentul singur nu poate genera artă fără contribuția creatoare, fantezia și personalitatea autorului care are libertatea de a interpreta evenimentele, de a aduce unele elemente de ficțiune necesare dramaturgiei și reliefării simbolurilor. Libretele nu trebuie să se transforme în reportaj istoric ; înaltele idei social-politice-patriotice-filozofice trebuind să fie expuse nu teoretic, didactic ci să reiasă veridic din mersul complex al acțiunii. Ele trebuie să reprezinte viața și spiritualitatea poporului sub multiplele ei aspecte. Nu contrafaceri epigonice, pseudo-livrești, pseudo-moderniste, pseudo-estetizante, pseudo-simbolice și devitalizate. Este nevoie de o reînnoire permanentă, totuși rămînînd aceeași, fără a plăti tribut modelor ; modernizarea adevărată făcîndu-se în favoarea conținutului, a reflectării adevărului."

Asemenea concepții se oglindesc exemplar în partiturile compozitorului citat, în epopeile dramatic-muzicale ale lui Gheorghe Dumitrescu reliefîndu-se asumarea responsabilității de a aduce în fața publicului evenimente semnificative din cele mai îndepărtate timpuri ale istoriei neamului. Viziunea sa asupra strămoșilor se conturează în modul analizării vocației pentru pace a oamenilor de pe plaiurile carpatice, așa cum se prezintă interpretarea unui străvechi mit în *Orfeu* (libretul compozitorului, partitură încheiată în 1977, primă audiție de concert în 1980) ; în aceeași sferă tematică se înscrie și lumea antică a dacilor, în *Decebal* (premiera în 1969, libretul aparținînd compozitorului), dovedind totodată înțelegerea angrenării personalității istorice în lupta dusă de întreaga comunitate pe care o reprezintă. Reușita lucrării este însă și rezultatul unor experiențe prealabile, din care se detașează cu forță, actuală prin mesaj, opera portret *Ion Vodă cel Cumplit* (1956), continuîndu-se astfel ideea de reliefare a conflictului istoric în care trăsăturile principale ale eroismului și sacrificiului sese îmbină cu cele ale luptei întregului popor împotriva cotropitorilor și, totodată, împotriva contradicțiilor sociale pe plan național. Amintim, din creația de inspirație istorică a aceluiași compozitor și alte două lucrări ale sale, prima dedicată unui domnitor erou, *Vlad Țepeș* (prima audiție de concert în 1975, libretul aparținînd compozitorului), cea de a doua dînd un puternic relief istorico-filosofic unei legende medievale românești, *Meșterul Manole* (premiera în 1980, libretul aparținîd compozitorului), aici artistul aducînd în prim plan vocația mesajului umanist al artei neamului.

Unor perioade istorice învecinate acestor lucrări le-au fost dedicate și alte partituri ale compozitorilor români contemporani, pe care tematic le amintim pentru a demonstra constanta preocupare pentru aspecte variate ale acestei sfere de idei. Reținem operele *Regele Istros* de Iulius Szarvady (premiera în 1976, libretul de Sebastian Popescu și C. Ghinea), *Doamna Chiajna* de Nicolae Buicliu (premiera în 1973, libretul de Elena Cernei) sau partitura dedicată unirii românilor sub Mihai Vodă Viteazul, *Noapteacea mai lungă* de Doru Popovici (primă audiție de concert în 1978, libretul de Dan Mutașcu).

Între operele scrise în ultimele două decenii regăsim cîteva partituri care evocă diferite aspecte ale „cronicii Moldovei", reliefînd personalitatea complexă a lui Ștefan cel Mare. După drama muzicală *Apus de soare* de Mansi Barberis (premiera în 1967, libretul de George Teodorescu după Barbu Ștefănescu Delavrancea), un alt compozitor, Teodor Bratu, evocînd tinerețea domnitorului moldovean, subliniază în *Stejarul din Borzești* (premiera în 1969, libretul aparținînd compozitorului) eroismul acestei personalități privite ca figură reprezentativă a destinelor țării, în dialog cu destinele epocii. Din generoasele sugestii ale unei alte perioade frămîntate, cea a secolului al XIX-lea, desprindem mai multe lucrări în genul liric, fapt ce aparține și existenței unor mari momente aniversare în răstimpul pe care îl consemnăm. Este vorba de opere de mari

https://biblioteca-digitala.ro

dimensiuni, de tipul spectacolului tradiţional, cum sînt opera portret *Bălcescu* (premiera în 1974, libretul de Val Săndulescu) sau *Dragoste şi jertfă* (premiera în 1977, libretul de Dan Tărchilă). În ambele opere, atît compozitorul Cornel Trăilescu cît şi libretiştii au urmărit să schiţeze imagini sugestive ale momentelor revoluţionare din mijlocul veacului trecut sau a războiului pentru Independenţă, tinzînd spre o sinteză a principalelor idealuri progresiste — lupta pentru dreptate, libertate şi unire a tuturor românilor —, obţinînd în ansamblul dramaturgiei o lărgire a orizontului problematicii naţionale, completînd astfel perspectiva pe care o avem astăzi asupra evenimentelor cu noi argumente în favoarea patriotismului marilor noştri înaintaşi. Din aceeaşi sferă tematică fac parte şi lucrări muzical-scenice de mai mici dimensiuni, vizînd luminarea idealurilor unei epoci şi modul nostru de a le înţelege şi prelua. Au fost create astfel frescele lirico-dramatitce *Vremuri de vitejie* (premiera în 1977) şi *Din anii Unirii* (premiera în 1979) de Teodor Bratu, autor şi al suportului literar alcătuit din diferite surse tematitce, precum şi opera baladă *Poveste de război* de Emil Lerescu (premiera în 1981, libretul bazîndu-se pe poemul *Peneş Curcanul* de Vasile Alecsandri). În ceea ce priveşte genul baletului, nu putem reţine decît o singură partitură mai recentă, poemul-coregrafic *Bătălia cu facle* de Irina Odăgescu Ţuţuianu (audiţie de concert în 1978, argumentul inspirator fiind reprezentat de tabloul omonim al lui Th. Aman), ceea ce este desigur puţin faţă de ceea ce se realizase într-o etapă anterioară (baletele *Haiducii* de Hilda Jerea-1956, *Iancu Jianu* de Mircea Chiriac 1964). Ambianţa specifică epocilor consemnate pledează pentru o mai amplă preluare a fondului ideatic, deschizînd posibile drumuri în baletul românesc, neepuizate anterior de alţi compozitori.

Prima jumătate a secolului XX, deci o perioadă istorică în care confruntările poartă amprenta unei deveniri cu consecinţe social politice pe care creatorii şi publicul le cunosc mai temeinic, are şi în teatrul muzical de azi o reprezentare interesantă. Era şi firesc, dacă ţinem seama, pe de o parte, de acuitatea conflictelor şi de necesitatea dezbaterii unor idei şi probleme de cuprinzătoare reprezentare, iar pe de altă parte de acumularea unor valoroase experienţe de creaţie. Atitudinea antirăzboinică se întîlneşte aici cu protestul împotriva exploatării, cu afirmarea valorilor naţionale şi deschiderea orizontului politic ideologic al intrării în istorie a proletariatului, care începe să scrie noua istorie a poporului român. Indiferent de modul abordării, o asemenea tematică atrage după sine o mai complexă tratare a subiectelor, o mai pertinentă situare în epocă, deoarece avem de-a face cu opinii şi atitudini ce trebuie să trezească în sensibilitatea spectatorului reacţia firească a militantismului. Gradul de pătrundere al conflictului de idei diferă de la o lucrare la alta — fapt constatat şi pentru creaţiile deja afirmate în deceniile anterioare — însă nu se poate vorbi de dezangajare faţă de procesul supus dezbaterii sociale. Ambianţa conflagraţiei mondiale de la începutul secolului nostru îşi află ilustrarea în portretul eroic al luptătoarei Ecaterina Teodoroiu, evocată în opera omonimă a lui Emil Lerescu (premiera în 1971, libretul de Nicolae Tăutu) dar şi în viziunea poemului coregrafic antirăzboinic *Nunta* de Doru Popovici (audiţie de concert 1973, libretul de Hero Lupescu). Deceniilor următoare le aparţine o suită de lucrări muzical-scenice în care se impune pregnant problematica afirmării proletariatului, lupta pentru dreptate şi libertate în condiţiile ascensiunii reacţiunii. Atmosfera luptei în condiţiile crizei economice şi ascuţirii contradicţiilor apare ca subiect principal al destinului eroilor baletului *Văpaia* de Mircea Chiriac (premiera în 1974, libret de Constantin Cîrjan), reliefînd potenţialul dramatic al unui asemenea subiect în lucrări coregrafice de amploare. În continuare, perioada ce precede actul revoluţionar de la 23 August se impune ca un moment semnificativ în orizontul tematic al operelor de profil istoric, aşa cum se poate observa în descrierea destinului unor luptători comunişti în condiţiile ilegalităţii — opera *Dreptul la dragoste* de Teodor Bratu (premiera în 1975, libretul de compozitor în colaborare cu Ecaterina Lazăr) —, precum şi în acuta confruntare conflictuală a două lumi opuse, cea a exploatatorilor şi fasciştilor, pe de o parte, cea a comuniştilor pe de altă parte, în *Interogatoriul din zori* de Doru Popovici (premiera în 1976, libretul de Victor Bîrlădeanu). Constatăm, pentru aceeaşi perioadă istorică, învecinată cu contemporaneitatea ultimelor decenii, şi prezenţa a două creaţii destinate spectacolului coregrafic. Prima, montajul muzical-scenic *Chemarea*, pe muzică din filmele lui Tiberiu Olah (premiera în 1974, libretul de Klaus Kessler), reprezintă o modalitate de abordare cu mijloace expresive precumpănitor simbolice, cea de a doua, baletul *Primăvara* de Cornel Trăilescu (premiera în 1972, libretul de Alecu Popovici), acordînd planul principal naraţiunii — care descrie acţiunea eroică a actului de la 23 August şi reconstrucţia ţării din anii următori — unor personaje clar conturate ca reprezentante ale tinerei generaţii ce se ridică. În ce priveşte această lucrare, ea demonstrează că, deocamdată, prin spectacolul coregrafic tematica contemporană este mai lesnicios abordată. Mijloacele alegoriei, ale dansului şi pantomimei permit parcă o mai liberă apropiere de realitatea imediată, chiar dacă unele soluţii rămîn la nivelul descrierii sau anecdoticii cu mai mică semnificaţie. Consemnîndu-le remarcăm că, tematic, baletul se află în acest moment într-o situaţie mai bună decît opera, unde nu putem reţine decît o singură lucrare,

https://biblioteca-digitala.ro

Trepte ale istoriei de Mihai Moldovan, (audiție de concert în 1975), partitură care propune o frescă ce cuprinde cîteva momente semnificative ale istoriei neamului, pînă în zilele noastre. Dintre lucrările coregrafice care, fără a fi neapărat istorice, își argumentează prin subiect apartenența la o anume orientare tematică apropiată acestei sfere, amintim *Elanuri* de Sergiu Sarchizov (premiera în 1975) precum și fantezia umoristic-coregrafică *Marinarul visător* (premiera în 1972, libretul de Nicolae Itu) și spectacolul coregrafic *Orele mării* (premiera în 1979, libretul de Mireille Savopol și compozitor) de Laurențiu Profeta. Considerăm că, în domeniul lirico-dramatic, creația contemporană poate aduce încă multe contribuții interesante, atît privind actualitatea, cît și trecutul istoric. Din aceste preocupări s-au ivit pînă acum creații viabile, durabile. Numeroase opusuri au adus contribuții notabile la cunoașterea istoriei patriei, a spiritualității românești. Dar rămîn încă locuri libere, teme neexplorate, sînt perioade istorice care au fost abordate superficial și asupra cărora se poate reveni printr-o cunoaștere mai adîncă. După cum, subliniem încă o dată, actualitatea complexă, dinamică, munca și trăirile atît de diverse, realist-patetice, lucid-eroice ale contemporanilor noștri, constructori ai socialismului, pot oferi — și trebuie să se vadă aceasta mai pregnant în creația artistică — motive generoase de inspirație.

Capacitatea de evocare a unei ambianțe, de conturare a acelor trăsături ce restituie ansamblul unei personalități privite prin optica artistului contemporan, deci oferind publicului concluzii ce se bazează pe criteriul judecății de valoare, face ca teatrul muzical să aibă un mare fond de disponibilități inspiratoare pornind fie de la crearea portretelor unor personaje ilustre ale culturii, fie de la gîndirea unor versiuni scenico-muzicale bazate pe argumentul unor importante opere literare, de mare semnificație estetică, morală și filosofică. Aici, drumurile tematice se întrepătrund, într-o sinteză complexă, de permanentă actualitate. Perioada la care ne referim oferă și ea, în acest sens — și din perspectiva celei de a doua jumătăți a secolului XX — un bogat spectru de idei și valorificare a lor prin intermediul muzicii, opera păstrîndu-și, față de balet, întîietatea, tocmai datorită multiplelor mijloace de care dispune. Un filon tematic prezent în continuare în muzica de scenă este poezia eminesciană. Ea apare fie sub forma unei ample evocări simbolice a artistului, în opera *Poesis / Geniu pustiu* de Gheorghe Dumitrescu (premiera în 1977, libretul compozitorului), fie în metafora filosofică a operei pantomimă *Logodna* de Nicolae Brînduș, după poemul *Strigoii* (prezentare de concert în 1975). Dar, literatura originală, cu un potențial de idei care a fost mereu în atenția muzicienilor români, apare în acest răstimp deosebit de interesant abordată, uneori continuînd drumuri deschise de predecesori, alteori propunînd noi orizonturi. În cunoașterea teatrului lui I. L. Caragiale și transpunerea sa muzicală, după Drăgoi, Zirra și Paul Constantinescu, alți compozitori continuă să-și caute subiecte de inspirație. Pentru Matei Socor, opera comică *Conu Leonida* nu este doar apropierea de o tematică de tip caragialesc, ci și o experiență inedită de preluare integrală a textului original, regîndit în parametrii unei muzicalități latente (premiera în 1979, textul lui Caragiale) ; în aceeași sferă tematică se înscrie și alegerea, pentru o lucrare lirică, a comediei *D'ale carnavalului,* realizată de Emil Lerescu (audiție de concert în 1982, libretul după piesa de teatru). Cu aspecte variate de interpretare a sugestiilor textului inspirator, decurgînd de aici și o nuanțată varietate tematică, se desprind și alte partituri destinate teatrului muzical izvorîte din literatura dramatică originală. Reținem în acest sens, din creațiile corespunzînd acestei perioade, opera *Trei generații* de Sergiu Sarchizov (premiera în 1981, libretul de compozitor în colaborare cu autorul piesei) după lucrarea teatrală a Luciei Demetrius, apoi opera lirică *Steaua fără nume* de Emil Lerescu, după piesa cu același nume de Mihail Sebastian (audiție a unor fragmente în concert, 1980, libret după piesă, adaptat de compozitor), misterul păgîn *Zamolxe* de Liviu Glodeanu (premiera în 1973, libretul de compozitor) inspirat de poemul dramatic al lui Lucian Blaga sau *Iona* de Anatol Vieru (audiție de concert în 1976 libretul de compozitor) după tragedia cu același nume de Marin Sorescu. Literatura străină este de asemenea abordată în variate viziuni componistice, unele marcînd reușite notabile. Este mai ales cazul celor două lucrări ale lui Pascal Bentoiu — opera *Jertfirea Iphigeniei* (prima audiție în 1968, libretul de Alexandru Pop și Pascal Bentoiu) inspirată de tragedia lui Euripide (distinsă cu Premiul Italia) și tragedia lirică Hamlet (premieră 1972, Marsilia, 1973, București, libretul de compozitor) după tragedia shakespeareană (premiul „Guido Valcarenghi" — Italia), de operele lui Aurel Stroe *Pacea* după Aristofan și *Orestia II/Purtătoarele de prinoase* (audiție de concert în 1978, libretul de compozitor), după tragedia lui Eschil. Mai adăugăm și o lucrare lirică semnată de Mansi Barberis, *Domnița din depărtări* (premiera în 1976, libretul de compozitoare), inspirată de piesa cu același nume de Edmond Rostand, precum și comedia muzicală *Secretul lui Don Giovani* de Cornel Țăranu (premiera în 1970, libretul de Ilie Balea), după Deak Tamas. În relația muzică-literatură, cu implicații interesante spre semnificația filosofică a unor idei inspiratoare, se înscriu și opere de o factură mai liberă a concepției, cum ar fi *De Ptolemaeo* de Aurel Stroe, pe un text poetic al lui Nichita Stănescu (înregistrare radio...) și *Aceasta nu va primi premiul*

https://biblioteca-digitala.ro

Nobel (premiera în 1971, libretul de Paul Sterian), *Ulisse* de Liviu Glodeanu (premiera în 1973, libretul de compozitor, după Homer). *Aripile cresc din pămînt* de Liviu Ionescu (înregistrare 1974 ; libretul de Eugen Frunză).

Fondul artei folclorice se dovedește, în continuare, generos în inspirarea muzicienilor noștri din tematica populară. Un anumit subiect, cu ipostaze variate ca modalitate de interpretare, pare să se impună cu prioritate — balada „Miorița". Întîlnim astfel lucrări izvodite dintr-o directă preluare a baladei, cum ar fi baletul-oratoriu *Miorița* de Gheorghe Dumitrescu (premiera în 1981, libretul de compozitor) sau baletul *Miorița* de Carmen Petra Basacopol (premiera în 1981, libretul de O. Danovschi). Implicații mioritice regăsim însă și în alte partituri, fie prin citarea muzicală a baladei (opera *Bălcescu* de Cornel Trăilescu), fie prin edificarea unei muzici ce se orientează ca factură ideatică spre același fond tematic — opera balet *Model mioritic* de Corneliu Dan Georgescu (premiera în 1975). Învecinări cu modalități ale artei populare, cu sugestii provenind din diferite straturi ale tradiției folclorice, mai pot fi identificate și în partiturile coregrafice ale lui Tudor Jarda — *Luceafărul de ziuă* (premiera în 1969, libretul de Isidor Ripă și Iosif Căpuceanu) — sau Aurel Stroe — *Rituelle Handlung ohne Gegestand.*

Un domeniu aparte, deși numărul creațiilor respective este încă relativ restrîns, opera pentru copii continuă să suscite interesul compozitorilor, îndeplinind un important rol de formare a publicului tînăr, prin intermediul unor subiecte și a unor soluții muzicale de largă accesibilitate, în care factorul rezonanței morale are un loc aparte. Universul acesta al copilăriei este evocat în ipostaze stilistice foarte variate, toate lucrările convergînd însă spre o pătrunzătoare înțelegere a sensurilor poetice și expresive. Deși nu putem consemna în acest domeniu tematic o creație numeroasă, totuși, prin cele cîteva partituri ivite în acest răstimp se poate argumenta prezența preocupărilor muzicienilor noștri și, în perspectivă, se poate aprecia că genul își va găsi în continuare adepți. Literatura originală și-a aflat astfel cîteva transpuneri, de la opera comică pentru copii *Punguța cu doi bani* de Teodor Bratu (premiera în 1971, libretul compozitorului), inspirată de povestirea lui Ion Creangă, la opera pentru copii *Cartea cu „Apolodor"* de Ștefan Niculescu (premiera în 1975), după lucrarea omonimă a lui Gellu Naum sau comedia muzicală *Poveste de dragoste* de Sabin Pautza (premiera 1981, libretul de Adrian Munțiu). Li se adaugă și două partituri ce preiau teme din literatura universală, teme binecunoscute copiilor și semnificative prin valoarea morală a narațiunii, opera *Crăiasa zăpezilor* de Liana Alexandra (audiție de concert în 1980, libretul de compozitoare), după basmul cu același nume de Andersen, și *Micul Prinț* de Mihai Moldovan (lucrare nereprezentată, libretul de compozitor), partitură inspirată din povestirea lui A. de Saint Exupery, titluri destul de puține — să remarcăm absența baletului — pentru acest domeniu ale cărui valențe educative sînt departe de a se fi epuizat.

Din trecerea în revistă a tematicii prezente în literatura teatrului muzical contemporan, se desprinde neîndoios necesitatea unei armonioase interrelații între diversitatea surselor inspiratoare și unitatea obiectivelor propuse de compozitori și libretiști, în scopul creării unui vast front de idei ce pot răspunde pozitiv contemporaneității prin viziuni în care concepțiile fundamentale pornesc de la rolul artei în societatea socialistă și de la recunoașterea eficienței genurilor muzical scenice în procesul de formare al omului de azi. Profund angajată, militantă în sensul cel mai nobil, arta lirică și coregrafică poate și trebuie să urce spre nivele superioare de realizare. Tematica epocii noastre este extrem de bogată, generoasă, la temele luptei pentru libertate și dreptate duse de poporul nostru, adăugîndu-se ideea păcii și conviețuirii armonioase pe planeta noastră, marile sentimente ale omului dintotdeauna, transformările societății, ale gîndirii științifice, și tehnice, prezența omului în centrul universului, rolul și locul său ca creator conștient al propriei sale istorii.

În realizarea unor asemenea obiective, măiestria compozitorului este criteriul primordial, de aici decurgînd cunoașterea temeinică a capodoperelor genului, a legilor specifice teatrului muzical, de la cele privind dinamica dramaturgiei și pînă la cele legate de tehnica reprezentării scenice. O abordare superficială — sau lipsită de baza informațională — a acestor genuri conduce adesea, fapt constatat și în unele dintre creațiile mai recente, la o mînuire neadecvată a mijloacelor specifice, la păstrarea unor efecte uzate sau utilizarea neîndemînatică a vocilor, orchestrei. Gîndind o partitură pentru posibilitățile unui anume colectiv interpretativ, reflectînd asupra condițiilor practice de realizare, compozitorii vor mări șansele de impact ale creațiilor lor cu marele public, deziderat de principiu al artei contemporane.

https://biblioteca-digitala.ro

Cenacluri

Cenaclul din 17.V. a.c. a fost dedicat unei triple aniversări, a compozitorilor Diamandi Gheciu la împlinirea a 90 de ani (n. 20.IV.1882), Stelian Dinu la împlinirea a 70 de ani (n. 12.IV.1912) și Florin Comișel la împlinirea a 60 de ani (n. 10.IV.1922). Acțiunea corespunde intenției de a se marca în cadrul breslei momentele importante din viața și creația compozitorilor noștri de frunte. Bogata și fructuoasa activitate depusă în slujba muzicii românești de către compozitorul Diamandi Gheciu a fost comentată de către compozitorul Mircea Chiriac. Din creația sa au fost audiate liedurile *Bună dimineața* și *Dacă te întorci* din ciclul *Iarba timpului*, pe versuri de Mariana Dumitrescu și partea întîia a *Simfoniei „Eliberării"*. Compozitorul Dumitru D. Botez a subliniat contribuția deosebită a celorlalți doi sărbătoriți, în domeniul muzicii corale și patriotice. Din creația compozitorului Stelian Dinu s-au prezentat piesele corale : *Patrie, credința mea, Două cîntece lirice românești, Hai, lui, lui, 1 Mai* și *Comandantul suprem*. Creația lui Florin Comișel a fost ilustrată în domeniul muzicii corale de lucrările : *Liberi azi trăim* și *Incandescență*, iar în domeniul muzicii de operetă de duetul „Să fii om de omenie" din *Răspîntia* și de Uvertura, corul și aria „Tinerețea mea" din *Soarele Londrei*.

Cenaclul din 3.V. a.c. s-a desfășurat sub semnul tinereții, avînd ca temă „Viața și năzuințele tineretului oglindite în creația corală românească". După cuvîntul de deschidere rostit de Laurențiu Profeta, Vasile Donose a prezentat referatul „Cîntecul tineretului român, mesaj de pace și prietenie". Concertul de muzică corală care a urmat a fost precedat de audierea pe bandă a lucrării : *Celui ce în fruntea țării e o rază"* compusă de Radu Paladi pe versurile lui Nicolae Dragoș. În programul concertului au figurat lucrări din creația corală românească clasică și contemporană : UTC-iștii de azi, comuniștii de mîine de Temistocle Popa (v. Mihai Dumbravă). *Un partid avem și o țară* de Adalbert Winkler (v. Constantin Cîrjan), *Joc și vis* de Valentin Gruescu (v. Alexandru Andrițoiu), *Frumoase zile de tinerețe* de Nicolae Oancea (v. I.N. Soricu), *Zorii secerătorilor* de Alfred Mendelsohn (versuri populare), *Aceasta e țara străbună* de Laurențiu Profeta (v. Dumitru Trancă), *Solie de pace* de Iovan Miclea (v. Pantelimon Popescu), *Cor din opereta „Sunetul muzicii"* de Rodgers — interpretate de Corul de cameră feminin „Juventus Carmen" dirijat de Valentin Gruescu (la pian Dorel Dorneanu) ; *Lilioară* de Vinicius Grefiens (v. Ion Brad), *Ecoul patriei* de Anton Dogaru (v. Al. Andrițoiu), *Laudă femeii române* de Radu Paladi (v. Ion Meițoiu), *Printre ramuri de arini* de Liviu Rusu (v. Vasile Huțan), *În Pădure* de Ciprian Porumbescu, *Cîntăm libertatea* de D.G. Kiriac (v. George Coșbuc), *Numele patriei* de Irina Odăgescu (v. Vasile Nicolescu) — interpretate de Corul bărbătesc al Școlii militare de muzică dirijat de Ioan Golcea. În încheiere, corurile reunite au cîntat lucrările *Anii marii iubiri* de Radu Paladi (v. Adrian Păunescu) și *UTC-iștii* de Radu Șerban (v. Gheorghe Vîlcu). Întregul program s-a bucurat de un viu interes din partea publicului prezent.

M. M.

CLUJ-NAPOCA

Cenaclul din 12 aprilie a.c. a avut ca subiect comunicarea folcloristului Iosif Herțea — „Un caz particular de mesaj social în semiologia muzicii populare (1907)". ● Sonatina nr. 1 pentru violă și contrabas de Gabriel Jodál a constituit obiectul cenaclului din 27 aprilie a.c. Și-au dat concursul Alexandru Iosif Thurzó și Petru Kinda, ambii de la Filarmonica din Oradea. ● La simpozionul de muzicologie din cadrul Festivalului muzicii culte „Bihor'82" (Oradea), Filiala din Cluj-Napoca a fost reprezentată prin comunicarea „Modalități de apropiere a repertoriului coral destinat copiilor de problemele limbajului muzical contemporan", semnată de Dan Voiculescu.

N. B.

TIMIȘOARA

La 7 aprilie 1982 a avut loc la sediul filialei Uniunii compozitorilor un simpozion *Tiberiu Brediceanu*. Invitat a fost muzicologul Enea Borza, conferențiar la conservatorul „Gh. Dima" din Cluj-Napoca. ● La 8 aprilie a.c. a avut loc la Biblioteca județeană Timiș un medalion *Iacob Mureșianu* (125 de ani de la naștere) a cărui expunere teoretică urmată de exemplificări a fost susținută de către același conferențiar. ● La 9 mai 1982 a avut loc un concert educativ cu tema : „Istoria patriei și sentimentul pa-

https://biblioteca-digitala.ro

triotic reflectate în muzică" în colaborare cu Filarmonica „Banatul". Pianist și comentator: Enea Borza. ● La 15 mai 1982, la invitația Comitetului județean de cultură și educație socialistă din Arad, Filiala Uniunii compozitorilor Timișoara a participat la dezbaterile ce au avut loc cu ocazia constituirii cenaclului muzicienilor arădeni. Compozitorul Nicolae Brînzeu a fost ales în funcția de președinte al cenaclului arădean iar compozitorul Teodor Caciora a fost desemnat responsabil pentru probleme de creație. ● La 17 mai 1982 compozitorul Nicolae Boboc și-a ținut cea de a treia comunicare la secția de artă a Bibliotecii jud. Timiș în ciclul „Ce ne spune muzica".

Ion CRIȘAN

PLOIEȘTI

Recentele întîlniri de lucru ale Cenaclului muzical „Paul Constantinescu" din Ploiești, înființat cu 5 ani în urmă, au evidențiat o serie de rezultate îmbucurătoare.

Colaborînd strîns cu membri ai Uniunii compozitorilor și Cenaclurilor literare din județ, muzicienii prahoveni au realizat valoroase lucrări muzicale: cîntece patriotice, revoluționare, piese simfonice și de cameră, muzică pentru balet, cîntece de muzică ușoară etc., care, prin conținutul și mesajul lor, se înscriu în coordonatele majore ale epocii noastre, în prețioasele chemări adresate creatorilor de frumos de tovarășul Nicolae Ceaușescu, secretarul general al partidului.

Transformările social-politice ce au avut loc în anii luminoși ai socialismului, munca avîntată a poporului pentru înflorirea continuă a țării, dragostea față de partid și de patrie, și-au găsit răsunet în cîntecele: „Cît de frumoasă-i viața", versuri C. Tipa și Ed. Ardan și „Crește-n inimi bucuria", versuri populare, muzica Florin Comișel, „Laudă", versuri Anton Tănăsescu, și „De-aș umbla în lumea-ntreagă" versuri populare, muzica George Petrescu, „Partidului", muzica Huba Bertalan, „Țara mea", versuri populare, „Partidul părinte", „Cîntare României înălțăm", muzica Gh. Neagu, „Partid, cîrmaci fără odihnă" și „Liber în veci" versuri N. Dumitrescu, muzica Leonida Brezeanu, „Cinstire muncii comuniste", muzica Fiorela Tica, „Cîntec pentru țară", versuri Mihai Ispirescu", muzica Eugen Bleoțiu, „Aici ne este țara", versuri Anton Tănăsescu, muzica Mircea Vasilescu ș.a.; frumusețile Prahovei — străveche vatră de istorie și cultură românească — ca și oamenii săi harnici, au inspirat cîntecele: Suita corală pentru cor mixt a cappella (Drag mi-e plaiul prahovean", „Prahovă ce curgi la vale", „Am să vin la tine-acasă", de Florin Comișel, „Care floare-i mai frumoasă", de Eugen Roșca, „Hora noastră", de Huba Bertalan, „Cei trei brazi de la Sinaia" de Eugen Bleoțiu ș.a. După o riguroasă selecție, lucrările au fost publicate în culegerile: „Oamenilor, cîntecele noastre", „Flori din Prahova" și „Mîndră floare-i Prahova", vol. II, culegeri ce fac parte din cunoscuta colecție „Tezaur prahovean" editată de Comitetul județean de cultură și educație socialistă, prin Centrul județean de îndrumare a creației populare și a mișcării artistice de masă.

Remarcăm două prestigioase creații din domeniul liric, scrise de talentatul compozitor Florin Comișel: „Drumu-i lung, povestea-i scurtă", operetă în două acte pe libretul scriitorului Cezar Țipa, prezentată în premieră absolută de colectivul Teatrului popular din Slănic-Prahova (regia Toni Buiacici), conducerea muzicală Leonida Brezeanu (secretarul Cenaclului muzical) și „Trebuie să mă-nsor", operetă în două părți, pe libretul semnat de Sandu Anastasescu (conducerea muzicală Horia Andreescu, regia artistică Toni Buicacici) în interpretarea colectivului de operetă al Casei de cultră a sindicatelor din Ploiești, ambele lucrări fiind distinse cu premil I, titlul de laureat și medalia de aur, la etapa finală a Festivalului național „Cîntarea României" (ediția 1979—1981).

Apreciind eforturile și calitatea muncii membrilor cenaclului, Consiliul Culturii și Educației Socialiste a acordat Cenaclului Diploma Festivalului național „Cîntarea României" și următoarele premii de creație: premiul II compozitorilor: George Petrescu, pentru lucrările „Cvartet de suflători", „Vouă, tinerilor" piesă pentru cvartet de coarde și „Columnele lui August" — poem pentru orchestră simfonică și Dumitru Moțatu, pentru fantezia coregrafică „Începuturi", iar muzicienii Gheorghe Neagu, Huba Bertalan și Leonida Brezeanu au primit premiile III și IV pentru „Cîntece patriotice și revoluționare", și respectiv, pentru ciclul „Piese pentru pian".

Stimulați de aprecierile Consiliului Culturii și Educației Socialiste și Comisiei centrale de concurs, membrii cenaclului au pornit, în actuala ediție a Festivalului național „Cîntarea României" și mai hotăriți în muncă.

În stadiu de tipărire se află noua culegere de cîntece patriotice și revoluționare „Cinstire acestui timp", în care sînt cuprinse peste 20 de piese, ca și o plachetă cu cîntece pentru pace (pentru tineret și copii).

O altă direcție în care s-au afirmat membrii Cenaclului prahovean a fost aceea a sprijinirii efective, calificată și eficientă, a formațiilor artistice de amatori din județ. Muzicienii Gheorghe Neagu, Huba Bertalan, Eugen Bleoțiu, Fiorela Tica, Horațiu Alexandrescu, Eugen Roșca, Claudiu Rotaru ș.a. au fost repartizați la începutul ediției 1979—1981 a Festivalului național „Cîntarea României" să răspundă direct de formații artistice ce activau pe mari platforme industriale. (C.P. Brazi, Întreprinderea „1 Mai") și la instituțiile de cultură din Ploiești și județ. Alt grup de membri a fost solicitat în acțiuni sistematice de îndrumare sau în jurii de selecționare. Pe această linie, etapa finală a ediției 1979—1981 a Festivalui național „Cîntarea României" a constituit pentru cea mai mare parte din membrii Cenaclului muzical prahovean multe momente de reală satisfacție. Astfel, prof. Tica Fiorela, dirijor al corului de la C.P. Brazi, a fost distinsă cu premiul I și medalia de aur, prof. Florin Faur, dirijorul formațiilor corale de la Casa de cultură a sindicatelor a

https://biblioteca-digitala.ro

primit 3 premii I și 3 medalii de aur ; Gheorghe Neagu — un premiu I și un premiu II pentru formația corală a Liceului „Mihai Viteazul" din Ploiești, Huba Bertalan, dirijorul corului Intreprinderii „1 Mai" premiul III, medalia de bronz, Horațiu Alexandrescu, dirijorul formației corale de la Vălenii de Munte — premiul II și medalia de argint, iar dirijorii celor două operete, Horia Andreescu și Leonida Brezeanu, premiul I, titlul de laureat și medalia de aur.

O modalitate care a stimulat efectiv activitatea generală a membrilor cenaclului, a fost invitarea unor personalități de seamă ale vieții noastre muzicale ,care, odată la circa 2—3 luni, la ședințele de lucru ale cenaclului, au susținut teme ce au contribuit la lărgirea orizontului nostru de cunoaștere în domeniile complexe ale artei muzicii. Asemenea forme și teme de lucru sînt înscrise și în planul de activitate pe anul 1982. Iată cîteva : „Creația de operă a compozitorului Gheorghe Dumitrescu" — prezintă muzicologul Petre Codreanu și compozitorul Doru Popovici ; „Virtuțile educative ale cîntecului patriotic și revoluționar" (întîlnire cu muzicologul Petre Brâncuși și compozitorul Mircea Neagu) ; „Tendințe noi în creația simfonică și de cameră", prezintă compozitorul Ștefan Niculescu, „Cercetări de folclor ale lui Dimitrie Cantemir și actualitatea acestora"; întîlnire cu etnomuzicologul Emilia Comișel ; „Probleme actuale ale creației muzicii ușoare", dezbatere condusă de compozitorul Laurențiu Profeta etc.

Alexandru **BĂDULESCU**

Între 6 și 14 mai a.c. a avut loc la Iași „Festivalul muzicii românești" aflat la cea de a VII-a ediție. Au participat : muzicologul N. Călinoiu, președintele Uniunii compozitorilor din R.S.R., compozitorii și muzicologii Dumitru Capoianu, Dumitru Bughici, Eugen Pricope, Petre Codreanu, Titus Moisescu. ● La 8 mai a.c. la Focșani a avut loc Festivalul artelor „Mioriția", ediția a I-a cu participarea ca președinte de juriu a compozitorului N. Coman. ● Între 13—14 mai a.c. la Foșcani a avut loc o întîlnire cu dirijorii formațiilor corale de amatori din județul Vrancea cu participarea compozitorilor Laurențiu Profeta, Mircea Neagu și Ștefan Andronic ● Între 14—16 mai a.c. la Sfîntu Gheorghe — județul Covasna, tov. Csire Iosif a participat la îndrumarea orchestrelor de fanfară pentru participarea în ediția a IV-a a Festivalului Național „Cîntarea României". ● La 21 mai a.c. în București, la casa de cultură „Mihai Eminescu" a avut loc festivitatea de constituire a formației corale „Luceafărul" sub îndrumarea profesoarei Valeria Nica. Au participat reprezentanții Uniunii compozitorilor de la secția de muzică corală. ● Între 21—23 mai a.c. la Timișoara a avut loc simpoziomul „Vocația de pace a muzicii românești și universale". Au luat parte Laurențiu Profeta, Luminița Vartolomei, Irina Odăgescu, Corneliu Cezar, Mircea Neagu. ● La 26 mai a.c. la Concursul de atestare pentru prezentatori discotecă organizat de Ministerul Turismului pentru anul 1982 a participat compozitoarea Camelia Dăscălescu. ● Între 28—30 mai a.c. în Constanța a avut loc Festivalul-concurs de muzică populară și ușoară. Președinte al juriului : compozitorul Constantin Arvinte. ● La 29 mai a.c. la Pitești a avut loc „Concertul generațiilor" ediția a II-a organizat în cinstea zilei internaționale a copilului, cu participarea compozitorului Laurențiu Profeta. ● Între 29—30 mai a.c., la Casa de cultură din Carei a avut loc Festivalul interjudețean de muzică ușoară și folk „Steaua Sătmarului" cu participarea compozitorului Aurel Giroveanu — care a luat parte și la întîlnirea cu instructorii formațiilor de muzică ușoară din județ. ● La 31 mai a.c. a început jurizarea creațiilor prezentate la concursul dedicat construcției socialiste și păcii — la cele 3 secțiuni — muzică corală, coruri și cîntece pentru copii, muzică ușoară. ● În juriile Concursului de interpretare corală „Copiii României cîntă pacea" au participat următorii compozitori : Vasile Nicolescu la Galați, Brăila (7—10 V), București, sectoarele V—VI și Giurgiu (15—16 V), Botoșani — Suceava (21—25 V) ; Alexandru Velehorschi și Valentin Petculescu la Timișoara, Arad (7—9 V), Deva — Alba Iulia (13—19 V), Focșani — Buzău (21—23 V) ; Dan Buciu și Anton Dogaru la Vîlcea — Argeș (8—9 V), Cluj — Oradea (15—16 V) ; Tulcea (22—23 V) ; Ioan Alexandrescu și Ioan Șerfezi la Sf. Gheorghe — Covasna (8—10 V), Gorj — Dolj (13—19 V), Tîrgoviște — Ploiești (21—24 V), Zalău — Cluj-Napoca (28—31 V).

Angela Vodă

Noi lucrări la birourile de secție

La Biroul secției de operă și balet a fost prezentată lucrarea : *Zîna zorilor* de Nicolae Brânzeu, operă în 3 acte, pentru copii, pe un libret de Lucian Emandi.

La Biroul secției de muzică simfonică și de cameră au fost prezentate lucrările : *Sarmis* — suită simfonică de Liviu Comes, *Sonata nr. 5 — pentru pian* de Marcella Constantinescu, *Elogium* — pentru trompetă și pian de Violeta Dinescu, *Mișcare simfonică* de Saviana Diamandi, *Dixtuor* pentru instrumente de suflat de Leib Nachman, *Concert pentru flaut și orchestră de coarde* de Grigore Nica, *Evocări* — pentru violoncel solo de Paul Rogojină.

Noi lucrări intrate în biblioteca de împrumut a Uniunii compozitorilor

Vasile Filip — *Priveliști botoșănene*, suită simfonică (2, 2, 2, 2, ; 4, 2, 3 ; timp., tamb. picc. ptti., vibr., sil., corzi) ;

— *6 tablouri simfonice* (2, 2, 2, 2 ; 4, 3, 3, ; timp., tamb. picc., ptti., vibr. ; corzi) ;

— *Concertino pentru vioară și orchestră* (1, 1, 2, 2 ; 4, 2, 2, ; tamb. picc., ptti., ptto., timp ; corzi) ;

https://biblioteca-digitala.ro

— *Poem pentru vioară și orchestră* (1, 2, 2, 2 ; 4, 1 ; timp., tamb. picc., vibr., arpa ; corzi) ;

— *Moto perpetuo* (2, 2, 2, 4 ; timp., ptto., tamb. picc. ; corzi).

Cristian Misievici — *Orele patriei,* cantată pentru cor și orchestră, pe versuri de Nichita Stănescu (2, 2, 2, 2 ; 4, 2 ,2 ; pian, cel. ; *perc I :* 3 T-Tom, 3 timp., 2 ptti sosp., T-Tam ; *perc. II. :* T-Tom, camp, tub. ; *perc. III :* legno, sonagli ; corzi.

Anatol Vieru — *Praznicul calicilor,* operă într-un act după piesa cu același titlu de Mihail Sorbul, pentru soliști, cor și orchestră (2 fl. ; corn, trp., trb., tu- *perc. :* maracas bongos, ptto sosp., gr. c., frusta, t-bloks, rag, ptto grave, tamburino, tamb. mil., T-Tam, camp., simantra, glock., claves, hi-hat, buhai, guiro, vent, crot., sognalli, vibr., castagnete, bl. chi., campanelli, campana, timp., sil., chitara chitara bassa, orga (electr.) ; violoncel).

M. M.

Participări românești la manifestări internaționale

Între 4 și 9 aprilie 1982, la „Zilele muzicale Leningrădene" au participat din partea Uniuni compozitorilor Sergiu Sarchizov, Mircea Chiriac, Daniela Caraman-Fotea.

Compozitorul Richard Bartzer a efectuat o vizită de documentare în R.D.G. în perioada 6—11 aprilie.

Compozitorul Liviu Comes a participat ca delegat al Uniunii compozitorilor la lucrările Congresului federal al muzicienilor cehoslovaci, între 27—30 aprilie.

Între 1—7 mai, la lucrările pregătitoare pentru elaborarea Istoriei mondiale a muzicii, care au avut loc la Budapesta, au luat parte muzicologii Octavian Lazăr Cosma și Gheorghe Firca.

La Festivalul muzicii românești de la Iași au participat, între 7 și 12 mai, compozitorul Rainer Hrasky și muzicoloaga Ingeborg Ahllin din R. D. Germană și muzicoloaga sovietică Manana Ahmiteli.

Oaspeți de peste hotare

La Festivalul „Timișoara muzicală" a participat, între 26 mai și 3 iunie, compozitorul Detlev Kobela din R. D. Germană.

În zilele de 19—29 mai a fost oaspetele nostru compozitorul englez Michael Watkins, al cărui Concert pentru violină a fost interpretat la Filarmonica „George Enescu" în zilele de 27 și 28 V. Compozitorul s-a interesat îndeosebi de creația tinerilor compozitori români audiind numeroase lucrări, în intenția de a organiza un concert de muzică camerală românească la Londra.

Sanda Nenoiu

Noutăți Electrecord

Printre realizările din ultimul timp ale Casei Electrecord se numără — la loc de frunte — un disc dedicat, din întîmplare sau nu, tinerilor : protagonista Mihaela Martin interpretează Concertul nr. 2 pentru vioară și orchestră în re minor opus 44 de Max Bruch și Concertul nr. 2 pentru vioară și orchestră în re minor, opus 22 Henyk Wieniawsky, acompaniată de Cristian Mandeal la pupitrul Orchestrei Filarmonice din Cluj-Napoca. Deținătoare a unui palmares de distincții internaționale cu totul impresionant, între care premiul II la Concursul „Ceaikovski" — Moscova 1978, veritabilă piatră de încercare mondială a tinerilor soliști, alături de concursul „Regina Elisabeta" — Bruxelles 1980 — sau Montréal — Canada 1979, apoi Glasgow — Marea Britanie 1975, Bordeaux — Franța 1977, „Tibor Varga" — Sion — Elveția 1978, Mihaela Martin s-a relevat — s-a *reafirmat* mai corect — publicului nostru în concertul susținut în această primăvară în cadrul stagiunii orchestrei simfonice a Radioteleviziunii. Drumul său artistic puternic ascendent, de excepție, desemnează o personalitate de mare pregnanță în ciuda vîrstei relativ foarte tinere. Dincolo de perfecțiunea tehnică — element pe care pare să-l fi asimilat și depășit, element transformat din finalitate în modalitate, așa cum se cuvine — Mihaela Martin impresionează prin înalta ținută artistică a interpretărilor sale, cărora le este proprie — dincolo de domeniul curent al fidelității stilistice sau al frazării circumscrise construcției muzicale — exprimarea directă, expresia personală, cuceritoare prin dăruire, prin convingerea adevărului artistic pe care-l profesează.

Timbrul plin de bogate, învăluitoare rezonanțe al viorii Mihaelei Martin este însoțit de acompaniamentul condus de Cristian Mandeal, dirijor din generația tînără, dar pe care seriozitatea, maturitatea de concepție ce caracterizează evoluțiile sale în fața multora dintre ansamblurile orchestrale prestigioase ale țării îl impune în perspectivă ca pe unul dintre numele românești de referință în viața muzicală. Maniera de abordare a orchestrei, contactul uman de calitate pe care reușește să-l stabilească, să-l „construiască" Cristian Mandeal, sobrietatea, justețea gesticii sale, acuratețea tehnică și artistică a interpretărilor se constituie într-o carte de vizită a viitorului șef de orchestră de consacrare largă.

Cu observarea — cu titlu de opinie personală — a reverberației poate prea lungi în unele momente de dinamică scăzută ale viorii sale, în cadențe, determinată desigur și de acustica sălii de înregistrare — sub o prezentare grafică mai mult decît numai „adecvată", simplă și atrăgătoare (D. Marinescu), înregistrarea conținută pe acest disc constituie credem proba peremptorie a aprecierilor enunțate mai sus și își ciștigă cu aceasta dreptul prezenței în colecțiile discofililor celor mai pretențioși (ST — ECE 01931).

Un disc dedicat instrumentului cu rezonanțe intime, camerale, diafane, caracterizat de un timbru atît de specific cum este *harpa,* îi conferă noi dimensiuni sonore, evocatoare în cele două lucrări concertante înregistrate, Concertul pentru harpă și orchestră de Paul Constantinescu și Concertino pentru harpă și orchestră de Carmen Petra-Basacopol. Interpretează Elena Ganțolea acompaniată de orchestra simfonică a Radioteleviziunii, condusă de Iosif

https://biblioteca-digitala.ro

Conta. Concertul de Paul Constatinescu (1960) precede succesiuna creațiilor finale ale muzicianului, „Simfonia ploieșteană" (1961) și „Triplul concert" (1963) și poate constitui o sinteză semnificativă a operei precedente a unuia dintre corifeii istoriei muzicii românești. Sînt sugerate aici, deopotrivă ca spirit și literă — ca spirit și *sonoritate* —, de la „O noapte furtunoasă", „Nunta în Carpați" și oratorii pînă la „Din cătănie", „Simfonietta" sau „Concertul pentru pian", exemplu al unității de stil, de crez artistic în opera unui compozitor, în evoluția sa de-a lungul anilor. Și aici aceeași elevată integrare a specificului folcloric, a esenței sale în structura artistică de provenientă cultă, căreia îi conferă inegalată viabilitate, savoare, vigoare expresivă.

„Concertino" de Carmen Petra-Basacopol a fost compus la sugestia celebrului harpist spaniol Nicanor Zabaleta ; piesă plină de farmec, de aparte expresivitae, în care trăsăturile creatoarei sînt relevate într-o afirmare plină de luminozitate. Verticala armonică converge cu juxtapunerea polifonică într-un plăcut colorit de rezonanță populară românească. De altfel, Concertino nu este o apariție singulară între compozițiile pentru harpă semnate de Carmen Petra-Basacopol, alte opusuri ale sale, distinse cu premii naționale și internaționale, figurează printre lucrările repertoriului obligatoriu la diverse concursuri de prestigiu.

Cu totul remarcabil este la înregistrarea de față aportul interpretativ al Elenei Ganțolea, protagonista celor două lucrări, înzestrată membră a ansamblului simfonic al Radioteleviziunii și solistă cunoscută, care demonstrează toate însușirile prezenței, prestanței solistice, subliniază noi valențe de timbru, de expresie, acompaniată de orchestra condusă de maestrul baghetei care este Iosif Conta, stăpîn al echilibrului partidelor, al contopirii timbrurilor. O înregistrare de referință atit ca versiune interpretativă în sine cît și din punctul de vedere — de audiție, dacă vrem — al captării sonore, audierea în sala de concert reușind anevoie să satisfacă, mai ales în cazul harpei, cerința de reliefare fonică a solistului (ST-ECE 01862).

În seria „Soliștii Operei Române din București" semnalăm apariția discului dedicat baritonului Vasile Martinoiu, reprezentant de seamă al școlii noastre contemporane de canto, al tradiției scenei lirice românești. Absolvent al conservatoarelor din țară, Vasile Martinoiu a studiat la Milano cu Carlo Tagliabue,, a fost disins cu premiile a numeroase concursuri internaționale, între care „Maria Canals" — Barcelona — Spania 1966, Toulouse — Franța 1967, „Voci Verdiane" — Busseto — Italia 1968, „Giuseppe Verdi" — Parma — Italia 1968, „Achille Peri" — Reggio Emilia 1969 — Marele Premiu, a cîntat pe cele mai celebre scene lirice alături de Monserrat Caballé, José Carreras, Placido Domingo, Nicola Rossi-Lemeni, Virginia Zeani, Beverly Sills, Patricia Wise, sub baghete ilustre, Herman Adler, Peter Maag, Molinari Pradelli, Nello Santi. Pe discul de față — ST-ECE 01934 — Vasile Martinoiu a înregistrat o serie de „șlagăre" ale genului, pe cît de cunoscute pe atît de pretențioase cu cel ce le abordează, supunîndu-se unei comparații înlesnite din partea melomanului fervent al spectacolului sau înregistrării de operă : ***Bărbierul din Sevilla*** („Largo al factotum"), *Don Giovanni* („Finch'an dal vino"), *Paiațe* („Si puo"), *Tannhäuser* („O, du, mein holder Abendstern"), *Don Carlos* („Per me giunto" și „Iomorro"), *Rigoletto* („Cortigiani" și ***Trubadurul*** („Il balen del suo sorriso"). Acompaniază orchestra filarmonică din Ploiești dirijată de Carol Litvin și orchestra conservatorului „C. Porumbescu" din București condusă de Grigore Iosub. De remarcat prezentarea caldă și evocatoare semnată de Vladimir Popescu-Deveselu și grafica plăcută (Zorina Bîldescu).

În domeniul muzicii ușoare grupul clujan „Semnal M", binecunoscut iubitorilor genului : Iuliu Merca, Ștefan Boldijar, George Ciolac, Solomon Francisc, a înregistrat pe discul ST-EDE 01048 cel de al doilea „volum" — „Cîntece transilvane", sub inspirata prezentare grafică de Florin Rain și Tibi Hegyeși, pe care am fi dorit-o policromă — măcar „aversul" copertei de disc. Multe idei bune, frumoase sînt proprii muzicii „Semnalului M" : Glasul pămîntului, Învățăturile lui Badea Ion din Apahida către fiul său Gheorghe, Bal la Apahida, Colindătorii, pentru că este mai mult decit **plăcut,** este **necesar** ca apropierea dintre text și muzică să fie nu numai de *loc* și de *timp* ci și de *mod,* de conținut, produsul artistic final corespunzînd unirii sensului expresiei celor două. La piesele citate sublinierea are loc în mod fericit și pe plan timbral și structural și de fapt nu numai la ele. Este desigur numai un aspect din multiplele virtuți ale prezentului LP, care mai cuprinde piesele : Primăvară românească, Fluier de pămînt, O roată de foc, Drumuri, Lungul drum al nopții către zi, Mai avem multe de făcut. O mențiune pentru „punerea în pagină" sonoră a maestrului de sunet Fredy Negrescu și realizarea de ansamblu a redactorului Cristian Păunescu.

Trio-ul vocal „Expres" — Angela Stoenescu, Carmen Mureșan, Angela Olaru — în compania formației condusă de Silviu Hera cîntă „Disco" — zece dintre succesele internaționale : Lady Night, Eeny Meeny Miny Mo, Gimme, Gimme, Gimme, Hello Mr. Monkey, I. Like Sugar Cantdy Kisses, Cassanova, As Good, As New, My Rasta Man, I Have A Dream. Traduceri în general inspirate ale textului sînt semnate de Corina Brăneanu, Constantin Săbăreanu și Cristian M. Ioan. (ST — EDE 01720).

„ALL TIME DIXIELAND" este genericul sub care discul ST—EDE 01900 poartă incise o suită dintre cele mai cunoscute piese din genul „negro spiritual" într-o formulă care le e foarte adecvată, care duce cu gîndul la „bătrînul" New-Orleans..., la vaporul devenit „Mark Twain" de pe Mississippi, așa cum o sugerează și grafica lui Dinu Lazăr. Licență „Delta Musik" Königsdorf, Republica Federală Germania. În cuprins : When You And I Were Young, Swannee River, Glory, Glory, When The Saints, I Dream Of Jeannie, Loch Lamond, Down By The River Side, Just A Little, Maryland, Bye And Bye, în versiuni orchestrale a căror instrumentații, mixaj timbral, se încadrează în linia tradițională a big-bandurilor de la începutul secolului.

Gabriel TOMESCU

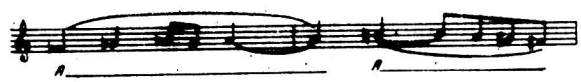
https://biblioteca-digitala.ro

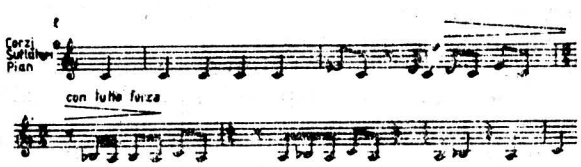
Cantata „Suflet de țară" de Theodor Drăgulescu

Distinsă cu un premiu la Festivalul „Cîntarea României" — ediția 1981, noua cantată scrisă de Th. Drăgulescu, cu versurile poetului Radu Selejan se înscrie pe linia unei tematici generoase, în care țara, pămîntul ei, meditația privind cele mai grave probleme ale existenței pe aceste meleaguri constituie importante puncte de referință. Ideea s-a născut din ciclul de lieduri *Pămîntul acesta*, elaborat de compozitor cu cîțiva ani în urmă, reunind, de data aceasta, șapte poeme, forma constituind o suită vocal-simfonică cu 7 episoade, în care fiecare episod este o articulație cu dimensiuni ample, oratoriale. Este necesar apoi să înscriem noua partitură printre celelalte lucrări ale compozitorului, alcătuite cam în același timp. Este vorba de *Cantata de iarnă* (versuri Eugen Barbu), oratoriul *Aproape un epitaf* (versuri Salvatore Quasimodo), *Simfonia, Capricii pentru clarinet, 10 improvizații pentru clarinet solo, Sonata pentru violoncel solo*, mai multe cîntece și coruri precum și *Oratoriul Ștefan* (folosind texte din Neculce, Ureche, Iorga, Xenopol și Ion Alexandru), ultima partitură aflîndu-se în stare de elaborare. După cum vedem, bogat, variat, travaliul compozitorului îmbrățișează un ambitus amplu de genuri, fiind dedicat cu prioritate cîntării problemelor majore, actuale.

Cantata *Suflet de țară*, pentru mezzosoprană, cor și orchestră se deschide cu cîteva semnale, ritmate nervos, cu accente neașteptate, ce însoțesc o îngînare cu valori mari, de fapt capul

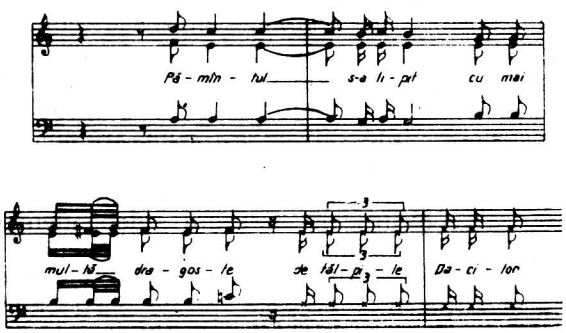
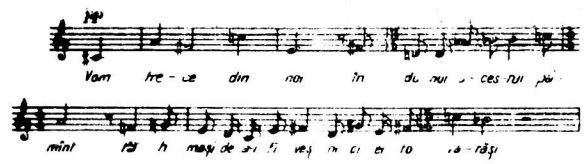
primei idei, evocatoare, izvorînd dintr-o baladă veche. Primele pagini se intitulează *Țara*, în mișcare *Allegro assai* și etalează un contrapunct ritimic care evoluează paralel cu prima idee, vocile efectuînd și salturi foarte mari, aspre, în timp ce mutațiile se fac după principii melodice, ambianța generală fiind de natură diatonică :

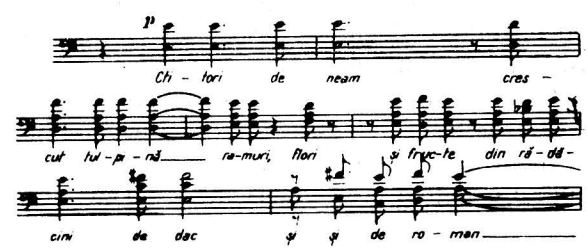


Sentimentele acestor pagini sînt duritatea, robustețea, venind din vremuri vechi și supraviețuind printr-un puls vital neostenit. „Cînd ne-am născut/ Carpații/ Noi/ Și marea și holdele/ Și rîurile toate/ Pădurile/ Și drumurile anume/ Și am știut vorbi/ A crede, trudi/ Cu toți ne-am adunat/ În taină mare/ *Pe un picior de plai/ Pe o gură de rai*/ Și fiecare am jurat/ Sfînt adevăr adevărat/ Pe moarte și pe viață/ Deopotrivă pămîntului din care am răsărit :/ Credință/ Și să-i fim statornici/ Să-l păzim/ Strămoșii să-i cinstim cum se cuvine/ Și în vecii vecilor ai lui să fim/ Ș-am zis :/ Țară !/ Țară, glie, Românie !." Din ideia banală sînt decupate celule, sugestii de ritmuri care circulă în întreaga masă orchestrală, asigurînd o densitate muzicală impresionantă, deopotrivă ritmată și tensionată melodic. Nucleul subliniat, ecoul mioritic este parcă cel mai apropiat de faptele muzicale enunțate încă din prima pagină. Înălțuirea centrilor de expunere *(do-la-mi-fa-si bemol) demonstrează* reunirea principiilor tonale cu cele modale de construcție. Intervalica, așa cum arătam, îmbrățișează translația, mutația, factor important pe drumul tensionării melosului, în timp ce ritmica se desfășoară oarecum independent, cu celule care completează traseul melodic, pe alocuri emancipîndu-se și devenind *motto*-uri ale evoluției. *Coda* acestei prime părți enunță o idee care sună grav, amenințător parcă :

Pînă aici solista s-a alăturat corului, în partea a 2-a, *Credința (Adagio)*, ea detașîndu-se de acesta și aducînd o schimbare destul de importantă a ambianței, pe linia cromatizării, fapt care atrage după sine și o subțiere a forțelor ce se desfășoară, în sensul unei rarefieri, care se petrece pe un spațiu mare de

https://biblioteca-digitala.ro

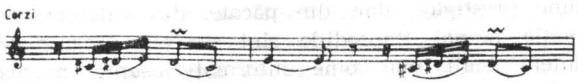
timp. Drumul variațional al expunerilor începe prin imitații și îmbogățiri ritmice, celulele coexistînd și în formă primară și transformată. „Avînturi" melodice anacruzice pigmentează materia muzicală care se mișcă, din ce în ce mai mult, prin valori mari.

Imnul solistei este declarativ, patetic : „Pămîntul acesta ne știe de la nașterea începutului/ Din noi, din fiecare a înfrunzit cîte un copac..." „Vocile corzilor în special țes acum o suprafață sonoră amănunțit articulată, bogată, reluată neschimbat, sau cu mici modificări succesiv, de către suflătorii de lemn, de alămuri etc. În general, privind aceste pagini, memoria mă poartă către ariile de mezzoprană din oratoriile bachiene, în care solista, la fel, se mișcă cu pași mici (nu cromatici, sau mai bine zis, nu prea cromatici) pe o țesătură, un fond cu microarticulații. Capul baladei este permanent prezent, rostind chiar și ultimile cuvinte ale acestei părți secunde. Densitatea sonoră a scăzut considerabil, pregătindu-ne parcă pentru noi întîlniri cu sunetele, ordonate după alte principii. *Zamolxe (Andante)*, partea a 3-a a cantatei, explică „leagănul pentru clipa de naștere a Românilor", reluîndu-se drumul diatonic inițial, corul și orchestra redevenind principali susținători ai acțiunii. Pașii modulatorici sînt făcuți, ca în vechile chorale, cu o frecvență mică a schimbărilor, la distanțe mari de timp. Cărămida solidă a edificiului muzical este capul baladei, iar principiul de lucru este recitativul melodizat, care atinge pragul lucrurilor spuse prin cuvinte :

Devin cunoscute, acum parcă cu mai multă pregnanță, cîteva procedee de travaliu, lesne de urmărit, de natură polifonică-timbrală, care, toate se supun principiului imitației folosind ideea tematică de bază. Densitatea materiei muzicale este de asemenea scăzută, nuanțele începînd să augmenteze sentimentul că există în intenția compozitorului dorința de a așeza în centrul partiturii sale (partea a 4-a) o axă. Aici este concentrat chiar maximul de interes al declarației poetice : „Vom trece din noi în duhul acestui pămînt/ Pătimași de a-i fi veșniciei tovarăși", de unde și titlul *Pătimaș* al părții a 4-a. Melodica și ritmica devin aici învăluite, parcă fără popasuri precise :

Rubatoul intenționat, extins asupra mai multor parametri muzicali, determină o serie de insule sonore, la construcția cărora își aduc contribuția două, trei instrumente, iar legea generală a evoluției, sensibil de urmărit mai ales în cazul corului mut, acompaniator, este motto-ul cantatei, balada străveche. Cromatismul împînzește acum întreaga suprafață, sensul ritmic aksak al muzicii contracarînd depresivitatea reclamată de acesta. Cele mai vechi urme („bărbați ca întîiul strămoș") se alătură spre o mică culminație, de unde pornește repriza, cu sonorități augmentate ca volum și nuanță. Curios este faptul că pînă aici toate declarațiile grave privind istoria și viața țării, erau rostite cu reținere, acum tonul devenind foarte încălzit. În plus, toate firele melodice ale orchestrei urcă, parcă anunțînd o schimbare de sens general. Este așadar, această parte a cantatei, o oglindă așezată exact la jumătatea partiturii, *Cinstire* și *Basm*, părți care urmează, reluînd într-un fel materialele muzicale care s-au auzit. Scandarea vocilor grave din cor, așezată la începutul părții a 5-a, *Cinstire*, închinată eroilor „ctitori de neam", tinde să se așeze treptat sigur, liniștit, pe albia baladei generatoare a cantatei. Diatonismul parcă „cucerește" din ce în ce mai mult teren, rostirea fiind ritmată după tiparele pe care compozitorul le-a folosit mai înainte. Ca și la sfîrșitul părții întîi, acum se face auzit un imn, rostit în pp, cu voci bărbătești puse în rezonanță după principii intervalice :



Odată mai mult, ultimele pagini ale acestei părți vin să ne convingă că, la fiecare din cele 7 articulații ale cantatei, compozitorul dorește, în final, să anunțe conținutul părții următoare, o caracteristică a compoziției baroce. Și acest imn anunță basmul, partea a 6-a, Quasi adagio, care debutează ca o veche poveste : „Înveliți în umbre mițoase cu lîna de aur/ Strămoșii coboară din munți printre noi/ Suflet de țară cu izvoare limpezi, afunde, bogate/ Crescute din rădăcini carpatine/ Nesfîrșite credințe în puterea noastră de a fi". Aceste versuri ne poartă gîndul spre cei mai vechi locuitori ai meleagurilor noastre, rostirea muzicală

https://biblioteca-digitala.ro

fiind în vecinătatea celei din partea a 2-a a cantatei. Solista ţese aici o formă bitematică cu repriză, în timp ce orchestra „se adună" spre o idee cu profundă rezonanţă :

Cromatismul devine un rezultat doar al armoniei, desfăşurările tematice aflate între părţile de trecere etalînd un larg diatonism, „tulburat" pe ici pe colo de semnale ritmice, care, dacă ne amintim, la începutul acestei muzici erau foarte puternice, acum, nu fără tîlc, stingîndu-se.

Epilogul cantatei, Allegro assai, este alcătuit cu cuvinte rostite grăbit, semănînd îndeaproape cu prologul, simbol al prefacerilor care transformă, dar care nu afectează, în nici un chip, fondul. Corolar, acum, în sînul percuţiei, îşi fac loc şi cîteva clopote. Ca şi celelalte părţi ale lucrării, ultimele pagini sînt croite cu măiestrie, servind cu multă plasticitate scopului pe care şi l-a propus compozitorul : scrierea unei muzici convingătoare, plină de rezonanţă, întîi de toate modernă şi originală, pulsînd în chip inedit un fond de esenţă arhaică, care ne reprezintă şi căruia sîntem datori să-i dedicăm, în permanenţă, preocupările noastre de creaţie.

Anton DOGARU

Interviuri

Pianistul Kjell Baekklund despre muzica în Norvegia

În afara unei scurte vizite la festivalul muzical anual de la Bergen — manifestare pe cît de bogată pe atît de edificatoare asupra înaltului nivel al culturii artistice scandinave —, ştim prea puţine lucruri despre muzica norvegiană. Edward Grieg ne sugerează, firește, un întreg univers septentrional, ţara fiordurilor cu trolii, basmele, dansurile şi suvenirul vikingilor ei legendari, dar în afara lui nu am avut prilejul de a cunoaşte decît cel mult muzica unor Johan Svendsen, Johan Halvorsen şi Christian Sinding, toţi trei tributari creatorului şcolii muzicale naţionale. Încolo, despre creaţia muzicală şi cultura interpretativă a norvegienilor aflasem cel mult din transmisiuni radiofonice incidentale, ca şi din informaţiile sporadice ale publicaţiilor de specialitate.

Recenta vizită a pianistului Kjell Baekkelund ne-a prilejuit o pătrundere mai adîncă în bogata şi variata creaţie muzicală a Norvegiei. El a interpretat lucrări de Sparre Olsen, compozitor popular în Scandinavia, continuator al orientărilor inaugurate de Grieg, cu un limbaj bazat aşadar pe elemente împrumutate folclorului naţional. Un *Cîntec fără cuvinte* al lui Fartein Valen, compozitor atonalist, a iscat interesul muzicienilor noştri, ca şi *Variaţiunile pe o singură temă, opus 21,* de Knyut Nusted, compozitor pe cît de prolific, tot pe atît de multilateral. *Suita nr. 3 pentru pian* de Oisten Sommerfeld e construită pe teme populare şi alternează meditaţia lirică cu antrenul dansant. S-a cîntat de asemenea *Sonata într-o singură mişcare* de Antonio Bibalo, muzician italian stabilit în Norvegia, piesă aflată în repertoriul permanent al pianistului Baekkelund.

Recitalul oferit de Kjell Baekkelund s-a încheiat cu o piesă dinamică, avînd la bază melodica şi rit-

https://biblioteca-digitala.ro

mica muzicii populare, și anume *Trei fantezii pentru recoltă* de Johan Kvandal. Am apreciat în cele mai multe din lucrările audiate — dincolo de tonul folcloric — refuzul creatorilor de a urma rutina și confortul, căutînd dimpotrivă și aflînd de cele mai multe ori căi proprii pe larga pîrtie a orientărilor variate ale acestui secol, fiind contemporani cu tonul timpurilor pe cale le trăim și în deplină concordanță cu înnoirile de conținut ale melosului, ale variatelor lui moduri de exprimare.

Kjell Baekkelund s-a născut în 1930, studiind pianul de la vîrsta de cinci ani și manifestîndu-se de timpuriu ca un copil minune. Este laureat a numeroase premii, între care Premiul I la prima ediție a Concursului de muzică scandinavă de la Trondheim (1953), dobîndind în același an, la Londra, Medalia pentru cel mai bun pianist al anului. Tot la Londra a cucerit, în 1958, Medalia Paderewski, cîștigată pînă acum de foarte puțini artiști ai claviaturii, ca în 1959 să cucerească Medalia de aur a discofililor danezi cu înregistrările sale din muzică de Grieg și Rahmaninov. După studii urmate la Oslo și Stockholm, el s-a bucurat de îndrumarea unor maeștri de seamă ai pianului, ca Bruno Seidlhofer (Viena), Hans Richter-Haaser (Detmold), Ilona Kabos (Londra) și Wilhelm Kempff (Positano). A concertat în lumea întreagă, de la Rio de Janeiro la Singapore, și din Thailanda în Marea Britanie, lăsînd pretutindeni amintirea unui strălucit virtuoz, a unei muzicalități pe cît de firești, tot pe atît de profunde, capabilă să îmbine tehnica prodigioasă cu pietatea tălmăcirii meditative. Aparține categoriei marilor pianiști din a doua jumătate a acestui secol, ca înregistrările sale cu muzică de Grieg, Liszt, Schumann, Ceaikovski etc. să se bucure în occident de aprecieri cu totul rare.

Paralel cu activitatea sa concertistică, Kjell Baekkelund participă cu însuflețire la acțiunile și dezbaterile culturale din patria sa, pentru ca în articolele sale publicate zilnic în presă să atace subiectele cele mai diverse, de la muzica pop la politica culturală a guvernului. S-a aflat astfel nu o dată în centrul celor mai violente dispute și polemici, odată ce nu toți cititorii au primit cu deopotrivă înțelegere criticile sale de atîtea ori aspre la diferite aspecte, fenomene, evenimente din țară.

Așa cum afirma Eugen Ormandy, Kjell Baekkelund este „un mare pianist", ca după opinia lui Pierre Monteux să fie chiar „un foarte mare muzician", părere la care s-a raliat în exact aceiași termeni și Wilhelm Kempff.

Este firesc astfel să ne fi folosit de prezența unui atît de eminent artist în mijlocul nostru, spre a-i afla opiniile în legătură cu muzica patriei sale, ca și amănunte legate de bogata sa activitate.

— Mă preocupă stăruitor politica culturală din țara mea și, astfel, e firesc să fiu impresionat de faptul că, la dumneavoastră, cultura muzicală are rădăcini atît de vechi și de adînci, că Bucureștiul este o adevărată capitală a muzicii, cu un public pe cît de înțelegător, tot pe atît de entuziast — ne-a spus muzicianul oaspe. Am de altfel amintiri deosebit de plăcute din România. Țin minte, printre altele, colaborările cu doi excelenți maeștri, Constantin Bobescu și Jean Bobescu. Nu știam prea multe, înainte de a vă fi vizitat țara, despre muzica românească și publicul admirabil de aici. De altfel, nici dumneavoastră n-ați avut prea multe informații despre noi. Enescu este, firește, și la noi un nume prestigios, dar, din păcate, din valoroasa sa creație numai Rapsodiile sînt deseori programate. Sîntem mult mai bine informați asupra muzicii engleze, franceze, italiene, germane, ruse și chiar americane. Mi s-au oferit de astă dată de către Uniunea compozitorilor numeroase partituri din lucrările compozitorilor români și voi face tot ce îmi stă în puteri spre a populariza creația muzicienilor dumneavoastră în țara mea. Mai cu seamă că există la noi și o Asociație româno-norvegiană, al cărei consilier sînt, încît asociația va avea și ea grijă să organizeze audiții muzicale, concerte, conferințe, spre a trezi și alimenta interesul pentru atît de bogata și variata dumneavoastră muzică. În lumea de azi, situarea geografică și evoluția istorică diferită a unor țări nu pot să mai împiedice buna cunoaștere reciprocă a realizărilor, capacităților, năzuințelor noastre.

— Care sînt orientările și înfăptuirile actuale ale muzicii norvegiene și în ce raporturi vă aflați cu ele, în calitatea de virtuoz concertist în țară și în lumea întreagă ?

— Așa cum știți, există și în muzica noastră orientări diverse, de la cele cu rădăcinile în tradiție, pînă la curentele cele mai noi, cele mai moderne. Timp de lungi decenii, Grieg a înrîurit cu prestigiul creației și personalității sale creația compozitorilor noștri. După primul război mondial au existat la noi două grupări cu orientările diferite, dar influențate ambele de folclor. Compozitorii norvegieni urmau la data aceea studiile în Germania, situație schimbată azi, odată ce avem o excelentă școală muzicală proprie. Am deschis larg ferestrele spre toate înrîuririle pozitive de pretutindeni, suferind la început influența îndeosebi a lui Prokofiev și Șostakovici. S-a dezvoltat rapid la noi un climat prielnic atît comparațiilor, judecății obiective și opțiunii, cît și afirmării originalității. În perioada interbelică a apărut, în sfîrșit, și acea tînără generație, căreia i s-a spus opoziționistă și care s-a dezvoltat sub influența muzicii mondiale contemporane. Am aparținut eu însumi acestei grupări extremiste, ca să apară treptat — așa cum s-a întîmplat și în alte țări — echilibrul dintre diferitele curente, spiritul critic de exagerările ultratehniciste. A urmat, firesc, și înțelegerea și toleranța în toate domeniile artei și vieții publice. Am avut, așadar, posibilitatea de a discerne, de a alege, de a opta !

— Care compozitori exercită azi, prin personalitatea și arta lor, o influență hotărîtoare asupra orientărilor compozitorilor mai tineri ?

— Trăiește din actegoria acestora, avînd optzeci de ani, dar în plină activitate creatoare încă, Harald Saeverud. Este și el unul dintre muzicienii care au aparținut opoziționiștilor, spre a deveni un

https://biblioteca-digitala.ro

simbol al înnoirii muzicii naționale. La vîrsta de șaizeci de ani, un alt compozitor important este Finn Mortensen, profesor de compoziție la Academia de muzică din Oslo. El exercită o influență hotărîtoare asupra tineretului, fiind un dodecafonist capabil să împace intonația cea mai modernă cu fondul arhaic al cîntecului și dansului nostru popular. O altă personalitate interesantă este Arno Nordheim, în vîrstă de cincizeci de ani, cunoscut, apreciat și solicitat de public, în țară și peste hotare. Iată compozitorii care influențează simțitor evoluția muzicii și orientările compozitorilor noștri.

— După părerea dumneavoastră, bazată pe o atît de vastă experiență concertistică, care este viitorul muzicii ?

— Cred că o mare parte din ceea ce se scrie azi în diferite genuri, la noi ca și în alte părți, va fi dată în curînd uitării. E prea multă căutare artificială de NOU, de șocant, de nemaiauzit, încît nu va supraviețui decît puțin din creația de azi. Va rămîne doar ceea ce are un ton personal, ceea ce izvorăște dintr-o desăvîrșită sinceritate, lucrările care reflectă in profunzime individualitățile creatoare reale.

— Care sînt relațiile dumnavoastră cu publicul ?

— Ca pianist, încerc să-i ofer, firește, ceea ce poate fi mai bun în profesiunea mea de interpret și caut, totodată, să-i înțeleg cît mai bine capacitatea de recepționare a noului, la care îl călăuzesc treptat, fără a-i brusca apercepția, gusturile, pretențiile. De asta prefer programele alcătuite din ceea ce a fost preluat anterior de auditori, spre a intercala cu parcimonie îndrăznelile creatorilor tineri de azi, dintre care unii mai au și cîte ceva de spus, dincolo de înnoirile pur tehnice. Însă activitatea concertistică propriu-zisă, oricît de bogată și de variată, nu mă satisface pe deplin. Caut astfel cu publicul larg și o altă cale de comunicare, mai frecventată și mai la îndemînă decît muzica. Iată de ce, susțin de mai mulți ani — și sper că pot continua încă mult timp — o rubrică zilnică în marele cotidian politic din capitala norvegiană, *Verdens Gang*. În articolele mele pledez — atacînd cele mai diverse subiecte prilejuite de viața cotidiană — pentru maxima sensibilizare a omului de rînd, încercînd astfel să-l apropii cît mai mult de artă, de înțelegerea ei, de pătrunderea rostului și a frumuseții muzicii în viața omenească...

Kjell Baekkelund, care a promis să se înapoieze cît mai curînd la noi pentru o serie de concerte în capitală și provincie, este nu doar un mare muzician al țării sale, ci și un adevărat *homo universalis*, care se folosește de multiplele modalități contemporane ale comunicării cu masele. Activitățile sale sînt nu numai deliberate, ci și determinate de profilul spiritual al epocii prezente. Într-o astfel de epocă agitată și răvășită de contradicții, neliniștită și căutînd pretutindeni un orizont de lumină și certitudini, el exprimă idealul estetic și etic al marilor artiști din toate timpurile : acela de a fi prezent în viața semenilor săi cu tot ce poate să le ofere o bogată și înzestrată personalitate artistică.

Artistul acesta nu propagă o muzică anumită și nici doar anumite idei, ci însăși MUZICA și IDEEA, posibilitatea îmbogățirii și desăvîrșirii umanității din noi prin artă, prin cultură, prin cunoaștere. Astfel, pe lîngă rubrica sa cotidiană într-un important ziar norvegian, el activează în organizația culturală — susținută de fundații, asociații și persoane particulare — „Muzica în școală", care face o intensă propagandă pentru muzică, penrtu ca tineretul s-o îndrăgească de timpuriu, ținînd conferințe, susținînd concerte-lecție și dînd recitaluri în fiecare an în aproape trei sute de localități norvegiene lipsite de activități muzicale.

Kjell Baekkelund desfășoară astfel o activitate misionară în slujba artei și a educației morale și estetice a poporului său.

George SBÂRCEA

Marcia Siegel, critic de dans din S.U.A.

Miercuri 17 martie '82 ATM-ul a fost gazda unei interesante întîlniri la care a avut amabilitatea să participe Marcia Siegel — critic de dans din S.U.A. Licențiată a uiversității din Connecticut, M. Siegel activează ca directoare la „Texas Institute for Dance Criticism" și ca membră a numeroase jurii, la festivale de dans din S.U.A. De asemenea, susține conferințe și demonstrații practice la „Smithsonian Institution" din S.U.A., la Paris, Londra, Graz și Budapesta, obținînd în 1976 o bursă Guggenheim. Autoare a numeroase articole și lucrări de specialitate, colaboratoare la publicațiile *Soho Weekly News* și *Hudson Review*, în prezent M. Siegel scrie o carte despre Doris Humphrey, intitulată *Days on Earth*.

— Am fost acum cîțiva ani în S.U.A. și am văzut lucruri foarte contradictorii printre manifestările artistice vizionate. Există în contextul actual, de profunde căutări și transformări pe tărîmul artei, vreo direcție pe care o considerați mai importantă în peisajul dansului contemporan, pentru arta coregrafică în general ?

— Într-adevăr spectacolul de creație artistică în S.U.A. prezintă o mare varietate de genuri. Este greu să alegi, din această paletă multicoloră a manifestărilor, o direcție care să le domine. Pentru că important este ceea ce face fiecare în parte. În ge-

https://biblioteca-digitala.ro

neral ideea de a privi dansul ca un spectacol teatral e depășită. Urmărind într-un spectacol coregrafic o demonstrație de pași și mișcări — pentru publicul nostru acestea sînt lucruri care nu reprezintă un succes. Important este ca fiecare manifestare să-și păstreze șansa de a nu fi ceva special pentru ca în propria sa determinare ea să-și poată găsi propriul ascultător, propriul ecou. Cred că pentru a avea valoare, o experiență artistică nu trebuie neapărat să iasă din obișnuit.

— Baletul teatral, pantomima, sînt cîteva din formele de manifestare a artei coregrafice. Ați constatat în rîndul artiștilor coregrafi, a iubitorilor dansului contemporan, o anumită înclinație pentru una din formele amintite ?

— Încă din 1960, în S.U.A. a început o revoluție în arta dansului și de fapt în toate artele. Majoritatea căutărilor, a experiențelor actuale, duc mai departe ideile manifestate în acea vreme. Nu pot să spun însă că în materie de artă coregrafică creatorii preferă una din formele ei de manifestare la care vă referiți. Există o serie de grupuri neacademice (post-moderne), care lucrează în stiluri diferite de compoziție liberă, fără ca pe ansamblu să se distingă o anumită direcție de concepție. Este o dovadă în plus că ne aflăm încă în perioada experimentărilor.

— Aceste grupuri moderne, neacademice, pe care le amintiți, lucrează în colaborare cu pictori, urmărind pe ansamblul gesturilor, a mișcărilor, a pașilor respectivilor dansatori, realizarea unei imagini picturale moderne ? Deci, ce ne puteți spune despre relația pictură modernă — balet modern ?

— Majoritatea post-moderniștilor și-au pierdut interesul pentru colaborarea cu pictori sau muzicieni, ei fiind preocupați, în arta pe care o slujesc, în exclusivitate de mișcare. Ideea de colaborare a fost întotdeauna privită cu rezervă, deci dificil de realizat. Pentru că, într-o colaborare, există întotdeauna un compromis. În legăturile maeștrilor dansului cu muzica compozitorilor moderni, sau una sau cealaltă din cele două componente ale actului de creație coregrafică avea de suferit. Într-o astfel de relație, coregraful, pentru a se simți liber, neconstrîns de nici un fel de acțiune exterioară (fie ea și muzica), preferă fie să danseze pe o muzică cunoscută, fie să domine partitura compozitorului. Problemele de decor, costume, nu contează. Există chiar o tendință de inspirație autobiografică, aceea de a putea observa într-un spectacol caregrafic îmbrăcămintea și ambianța întîlnite în viața de toate zilele. Într-un cuvînt, muzica, dansul și artele în general merg pe drumuri paralele.

— Ați spus că rezultatul unei colaborări dintre un coregraf și un compozitor este un compromis. Vă referiți la un compromis total, sau, ca urmare a acestei situații au apărut compozitori care scriu muzică numai pentru balet ?

— Da, sînt compozitori care scriu muzică pentru balet, sînt compozitori tradiționaliști care compun muzică spre a fi dansată. Există, de asemenea, muzică electronică pe care artiștii coregrafi își compun pașii și mișcările, dar mai ales, există dansatori care își scriu propria muzică pentru balet.

— Actul de creație artistică în arta coregrafică este un act unic, irepetabil. Cinematograful a fost destul de rar folosit pentru a imortaliza pe peliculă acest eveniment. Totuși, atunci cînd a făcut-o, în ce măsură imaginea de film a putut stimula spectacolul de balet ?

— Personal, am incercat să încurajez aceste manifestări, peste tot pe unde am fost, prezentînd filmul ca material didactic. Și, cu toate acestea, dincolo de imaginea de film, dansul, ca act de creație, trebuie înțeles în toată complexitatea evoluției sale. Un film cu dans nu este un dans propriu-zis. Filmul este o impresie a dansului și nu dansul în sine.

— Care este ritmul aparițiilor cronicilor ? Care este viața pentru un critic muzical, pentru un critic coregraf în S.U.A. ?

— În ceea ce mă privește, pot să vă spun că nu sînt un critic care prin cronicile sale să aibă o participare periodică la una din revistele din New York. Nu am o slujbă permanentă, de aceea atunci cînd fac un comentariu la unul din spectacolele vizionate, nu analizez lucrurile în sine, ci pe măsură ce apar, încerc să înțeleg și să urmăresc evoluția fenomenului respectiv, în ansamblu. Viața muzicală a New York-ului este extrem de bogată. O singură revistă, care ia în considerație evenimentele artistice, nu poate acoperi multitudinea și diversitatea spectacolelor prin cele numai trei cronici pe săptămînă. Există totuși și un avantaj în acest lucru prin faptul că numărul respectiv al cronicilor ce apar permite o pătrundere mai în profunzime a actului de creație comentat.

— Există o organizație a criticilor de artă ?

— Există doar o asociație a criticilor cu un comitet care tratează cu membrii săi numai probleme profesionale, nicidecum dreptul lor la muncă sau probleme administrative. Situația aceasta se datorează și faptului că, în general, viața artistică în S.U.A. nu reprezintă un punct de foarte mare interes pentru statul nostru.

— Care sînt relațiile profesionale și umane ce se stabilesc între critici și dansatori ?

— Nu există o tradiție în legătură cu această relație, deoarece criticul nu face parte din aceeași companie cu dansatorul. În general, există relații bune, dar întotdeauna cu o distanță necesară. Am văzut foarte mulți dansatori lucrînd, i-am admirat în spectacol, am sentimente prietenești față de ei, dar nu sînt prietenii mei.

Monica IONIȚĂ

https://biblioteca-digitala.ro

Mircea Cristescu— Yfrah Neuman— Varujan Cozighian

La pupitrul Filarmonicii „George Enescu", Mircea Cristescu a prezentat un program sprijinit pe pilonii a două prime audiții. Mai întîi una românească, de Octavian Nemescu, datînd din 1970 și figurînd sub numărul VII ca ultimă piesă a ciclului *Patru dimensiuni în timp*. Ca și în celelalte lucrări ale acestui ciclu — dintre care au mai fost ascultate în luna mai 1979 piesele nr. IV la Filarmonică și nr. V la Orchestra simfonică a Radioteleviziunii — Octavian Nemescu se arată și aici preocupat să investigheze armonicele de rezonanță ale unui sunet-pedală, în cazul de față un acord-pedală, folosind pentru amplificarea ambianței sonore o înregistrare pe bandă de magnetofon suprapusă execuției pe podium. Orchestrator abil, capabil să valorifice cele mai diverse combinații timbrale, Nemescu realizează aici o adevărată „baie" sonoră, peste pedală adăugîndu-se într-o succesiune dominată de neîncetate schimbări de colorit, variate consonanțe care conferă lucrării caracterul unei originale eufonii. După o culminație în *fortissimo*, accentuată și de percuție, piesa se încheie cu acordul-pedală răsunînd de pe banda magnetică într-o sonoriate descrescîndă, peste care se suprapune — pînă la stingerea sunetului — arpegiul suitor al pianului din orchestră. Foarte bine realizată interpretativ sub conducerea lui Mircea Cristescu, cu reliefarea clară a întregii bogății de nuanțe dinamice și de valori timbrale, piesa *Patru dimensiuni în imp — VII* confirmă odată mai mult capacitatea lui Octavian Nemescu de a construi edificii simfonice îmbinînd transpunerea muzicală a unor aride raporturi matematice cu atractivitatea sonoră.

A doua lucrare prezentată în primă audiție provine din creația contemporană engleză : *Concertul pentru vioară și orchestră* compus în 1977—1978 de Michael Blake Watkins, un muzician în plină ascensiune, născut în 1948 și distins pînă în prezent cu patru premii (Menuhin — 1975, Carl Flesch — 1976, Guiness — 1978, Consiliul Artelor — 1979). Vădind înrîurirea stilului componistic al școlii vieneze, mai cu seamă al lui Alban Berg, dar cu o oarecare înclinație către expansiuni romantice, lucrarea demonstrează posibilitatea autorului de a trata instrumentul solist într-o manieră virtuozviolonistică, mai ales în cele trei cadențe, dintre care două mai scurte și una — ultima — de mai mare amploare. Fără a se distinge printr-o originalitate ieșită din comun, *Concertul de vioară* lasă să se întrevadă știința cu care Michael Blake Watkins realizează construcții polifonice folosind cu fantezie resursele orchestrei simfonice. Solistul lucrării a fost violonistul englez Yfrah Neaman, căruia concertul i-a și fost de altfel dedicat. Profesor — șef — de—catredă la Gouildhall School of Music din Londra, director artistic al concursului internațional londonez „Carl Flesch", el a interpretat partea solistică folosind o frazare elegantă și expresivă, de o plastică impecabilă și un ton persuasiv. Împreună cu Varujan Cozighian, Yfrah Neaman a mai interpretat și *Concertul pentru două viori și orchestră în re minor* de Bach, cei doi soliști străduindu-se să găsească numitorul comun în realizarea stilului pe care îl cere partitura acestei capodopere concertante bachiene.

O interpretare spirituală a scherzo-ului *Ucenicul vrăjitor* de Paul Dukas, cu valorificarea „poantelor" de orchestrație abil introduse în tratarea muzicală a celebrei balade a lui Goethe, a încheiat programul dînd prilej lui Mircea Cristescu și orchestrei Filarmonicii să demonstreze posesia unui simț al progresiunii dramatice și al ritmului.

Alain Pâris

Pe Alain Pâris l-am cunoscut ca muzicolog cu prilejul simpozionului organizat în cadrul Festivalului Internațional „George Enescu" din septembrie anul trecut. A ținut atunci o comunicare intitulată *Cum este primit Enescu în Franța ?*, în care își exprima convingerea că sînt create condițiile pentru ca Franța să-l primească în prezent pe Enescu, prin muzica sa, cu aceeași simpatie cu care l-a primit ca adolescent în 1894. Și pentru că Alain Pâris își desfășoară activitatea la Radio—Paris, el a organizat imediat după întoarcerea în Franța un ciclu de emisiuni despre Enescu, în care i-a prezentat și comentat cu competență lucrările. Dar Alain Pâris nu este numai un muzicolog, ci și un dirijor, ba chiar unul cu succese pe plan internațional. Reîntors în luna mai 1982 în România, el a dorit să demostreze că este în măsură să contribuie nu numai cu cuvîntul, ci și cu bagheta la valorificarea operei enesciene. În acest scop el a dirijat un întreg program cu creații simfonice de Enescu într-un concert din cadrul Festivalului muzicii românești de la Iași, iar apoi a inaugurat concertul său de debut

https://biblioteca-digitala.ro

la Filarmonica bucureșteană cu *Suita nr. 1 pentru orchestră în Do mapor Op. 9.*

Nu știu dacă, în prealabil, Alain Pâris a audiat înregistrarea pe disc a *Suitei nr. 1* dirijată de Enescu însuși. În orice caz, interpretarea pe care ne-a oferit-o a constituit demonstrația unui punct de vedere personal cu privire la valențele expresive și de conținut ale *Suitei*, începînd chiar cu *Preludiul la unison*, căruia i-a imprimat un dramatism și o ardoare prea puțin uzuale pentru publicul familiarizat cu celebra pagină enesciană. *Menuetul lent* următor a fost, la rîndul lui, impregnat de o vigoare amintind de aceea a robustelor menuete haydniene, pentru ca, după liricul *Intermediu*, *Finalul* să fie parcurs cu întreaga vivacitate necesară. A fost o interpretare care a înlocuit obișnuitele dozaje sonore cît mai rafinate prin impetuozitate și dinamism, interpretare plauzibilă dacă avem în vedere vîrsta de 22 de ani la care Enescu a compus această *Suită*.

Calitățile de dirijor ale lui Alain Pâris au putut fi apoi din plin desfășurate într-o lucrare desigur familiară repertoriului său, *Simfonia nr. 1 în Do major* de Georges Bizet, această mică capodoperă scrisă în 1855, la 17 ani, cînd autorul era încă elev al lui Halévy, și care a fost uitată în arhive pînă în 1933, cînd muzicologul Jean Chantavoine a scos-o la iveală, iar Felix von Weingartner a dirijat-o în primă audiție mondială la Basel în 1935, urmat de Charles Münch, care a prezentat-o în anul următor la Paris. În ciuda unor influențe sesizabile (Schubert, Mendelssohn-Bartholdy), lucrarea cucerește printr-o prospețime irezistibilă, pe care Alain Pâris a știut s-o degajeze de la începutul pînă la sfîrșitul *Simfonici.*

Între cele două lucrări de Enescu și Bizet, *Concertul pentru flaut, harpă și orchestră în Do major *) KV 299* de Mozart ne-a oferit ocazia să-i urmărim ca soliști pe doi maeștri unanim apreciați ai instrumentelor lor, flautistul Gavril Costea și harpistul Ion Ivan Roncea. Profesor la Conservatorul „Ghcorghe Dima" din Cluj-Napoca, component al grupului : „Collegium musicum academicum" și al ansamblului „Ars Nova", Gavril Costea este un muzician de multiplă înzestrare, admirabil cunoscător al celor mai diverse stiluri. În Mozart, care știe să exploateze toate resursele instrumentului, flautul său grațios și elegant a răsunat cu un gust impecabil și cu c virtuozitate strălucitoare. La rîndul lui, Ion Ivan Roncea a fost la înălțimea așteptărilor, excelent în frazarea perfect adaptată caracterului lucrării, ca și în siguranța atacului și precizia fiecărei note. Iar ceea ce ne-a încîntat dincolo de calitățile individuale ale celor doi soliști, a fost pilduitoarea lor conlucrare, omogenitatea deplină concepției lor interpretative, deși prima lor întîlnire a avut loc abia în preziua concertului. După cum se vede, la doi artiști de talia lor, colaborarea sub semnul desăvîrșirii se realizează dintr-o privire.

Edgar ELIAN

* Tulburătoare coincidență a unui întreg program de concert în tonalitatea Do major, aleasă deopotrivă de Mozart, Bizet și Enescu pentru a expune idei din cele mai diverse sub semnul celei „mai albe" armuri posibile.

Ovidiu Bălan

De o importanță covîrșitoare pentru orice dirijor este de a ajunge pe primele scene muzicale, de a conduce orchestrele cele mai de seamă în fața cărora se susține un examen greu care poate fi deseori hotărîtor în destinul artistic, în cariera atît de dificilă și pretențioasă a artei dirijorale. Radioteleviziunea și Filarmonica „G. Enescu" dețin meritul incontestabil în promovarea multor dirijori de talent, iar în ultimul timp în special a tinerilor.

Deși tînăr, dirijorul Ovidiu Bălan nu mai are nevoie de prezentări. El se numără printre aceeia care au primit „botezul focului" apărînd astăzi ca un adevărat maestru la pupitrul celor mai bune orchestre. Succesul repurtat la Radioteleviziune este grăitor în acest sens. În fața unui public, poate din ce în ce mai pretențios în materie de dirijat, (se pare, din cauza derutei ce s-a creat prin promovarea unor non-valori) și, bineînțeles, în fața unei orchestre de marcă cu instrumentiști ce știu să testeze posibilitățile tehnice și interpretative ale dirijorului, (atunci cînd este cazul), succesul lui Ovidiu Bălan spune foarte mult despre valoarea acestui muzician complex ce s-a înscris categoric, de cîțiva ani încoace, în primul eșalon al interpreților români.

Concertul simfonic audiat în Sala Radioteleviziunii, sub bagheta lui Ovidiu Bălan, a demonstrat încă odată că atunci cînd talentul se împletește armonios cu munca susținută, cu probitatea profesională, cu seriozitatea și pasiunea rezultatul se plasează în sfera excepțiilor. Lucrările cuprinse în program au oferit posibilitatea desfășurării gestului dirijoral în plenitudinea sa. *Concertul pentru orchestră de coarde și percuție*, compus în 1957 de Ovidiu Varga, își păstrează și astăzi prospețimea și verva conținînd în cadrul fiecăreia din cele trei părți (Preludiu, Passacaglia și Fuga) contraste sonore și combinații timbrale diverse ce favorizează o gestică largă și complexă, exploatată de Ovidiu Bălan din plin. Acest aspect a primit valențele virtuozității în ultima lucrare din program : *Simfonia în re minor* de César Franck. *Simfonia* lui Franck este ca o carte deschisă pentru dirijori. Aparent totul este simplu deoarece muzica este directă, clară, cu adresă imediată la public. În fond, lucrarea ascunde latențe nebănuite. Frumulsețea ei revelează imagini și sensuri muzicale noi la fiecare audiție, condiția fiind ca dirijorul să știe „să citească printre rîndurile cărții deschise", adică să găsească semnificațiile adînci ale acestei muzici de substanță. Cu certitudine putem afirma că Ovidiu Bălan a reușit să pătrundă în profunzime lucrarea, să-i găsească liniile de forță pentru a o dezvălui în totalitate. Forînd permanent la nivelul structurilor muzicale, coordonatele interpretative care țin și de alte straturi ale compoziției s-au năs-

https://biblioteca-digitala.ro

cut firesc. Astfel, dozajele dinamicii, sublinierea tematică, articularea formelor, etc., au constituit rezultate implicite .

Nu mai este cazul să vorbim despre siguranța gestului dirijoral, fermitatea, prestanța, etc., calități pe care Ovidiu Bălan le-a demonstrat în repetate rînduri. Menționăm însă rafinamentul de acompaniator ce l-am putut urmări în *Concertul nr. 2 pentru pian și orchestră* de Franz Liszt. Solista concertului, Roxana Lazăr, ce s-a remarcat printr-o muzicalitate de bun gust și o inteligență interpretativă aparte, a avut în Ovidiu Bălan un mediator permanent, un corector subtil, un colaborator ce știe să intuiască intențiile solistului. De fapt, tot concertul susținut de Ovidiu Bălan la RTV a răspuns la o întrebare ce ne-o punem mai de mult : cine sînt dirijorii care ocupă un loc deosebit în muzica românească ? Este cert că Ovidiu Bălan stă la loc de frunte. ! Îl așteptăm să revină deoarece el este unul din cei ce înnobilează locul.

Horia ȘURIANU

Musica Nova

Aspirația unui interpret către multitemporalitatea și polistilistica repertoriului său este legitimă și în această lumină trebuie să vedem inițiativa formației „Musica Nova" de a prezenta, alături de muzică românească contemporană, în primă audiție, și opere clasice (în primul concert, sub această emblemă, două lucrări mozartiene, mai puțin cîntate — *Trio pentru pian, clarinet și violă* și *Cvartetul nr. 1 pentru pian, vioară, violă și violoncel*). Acestei dorinți firești i se adaugă, la mărturisirea conducătorului ansamblului, violonistul Mircea Opreanu, și căutarea de a se adresa unui public mai larg, de a rula astfel muzica nouă și în fața iubitorilor de Mozart (acum), în genere de clasic. Despre valențele practice ale inițiativei, privită din acest unghi, putem să ne întrebăm, atunci cînd seria integrală a cvartetelor beethoveniene se consumă în fața unor săli „bine aerisite", ca să zicem așa. Mai de grabă credem că tot iubitorii repertoriului contemporan vor vrea să afle un clasic în maniera formației atît de experimentată în moderni, căci, deși flexibilitatea interpretativă este la unii interpreți (puțini) remarcabilă, totuși nicicînd viziunea asupra marelui repertoriu nu va fi complet neinfluențată de practicarea muzicii deceniilor din urmă.

Aici răspunde semnificativ ansamblul. Mozart-ul său are, în primul rînd, din selecție, un inedit al asociațiilor timbrale, mai ales prima lucrare cîntată. Apoi, este un Mozart cu impulsuri (la pian, Șerban Soreanu), cu anumită vioiciune, cruzime, dar și distanțare în manevrare a culorilor, în fine, o muzică clasică și respectabilă și, totodată, antrenînd spiritul ascultătorului pe căi nebătute. Fiecare instrumentist (alături de cei citați deja, Florian Popa, Sorin Bulbucan, Radu Ungureanu, Gheorghe Moțatu) aduce o notă personală în tratarea muzicii clasice, după cum personală este și viziunea de ansamblu, șlefuită în mai multe, ori mai puține, repetiții. Oricum, versiunea mozartiană a formației „Musica Nova" stă sub semnul spontaneității și competenței, asemenea.

Cele două prime audiții ale serii invită la o citire paralelă. Una aparține unui neprofesionist al muzicii care, reînnodînd firul biografic peste un hiatus de decenii, se reapropie de arta practicată odată (*Variatio perpetua* de Nina Cassian), cealaltă unui compozitor doct, a cărui forță pare a se extrage din ultraprofesionalismul său, din avizarea și controlul principal a tot ce emite (*Inconsecvențe* de Fred Popovici). N-am aborda deodată cele două lucrări dacă trimiterile lor, față cu poziția creatorilor, nu s-ar încrucișa flagrant. Lucrarea Ninei Cassian este voit riguroasă, pură, principială, a lui Fred Popovici aforistică, „inconsecventă", spontană. Transformaționalismul (expert minuit) leagă secțiunile lucrării Ninei Cassian, miniaturile lui Fred Popovici se leagă în semnificație, prin chiar disjuncția, complementaritatea lor.

După acest interogatoriu încrucișat, cîteva cuvinte despre fiecare piesă în parte. *Variatio perpetua* de Nina Cassian își cinstește titlul. Procesul auto-dezvoltativ este, pe de o parte, riguros condus din exterior, dar, pe de altă parte, și imanent materialului, un bartokism post-minimal, cu adițiuni treptate, naturale, fiziologice, și, în același timp, pertinente dramaturgic. Un decupaj în care surpriza și repriza sînt prompt judecate și lansate se raportează la intenții, dar și la timbre (entități coloristic-structurale denumite de cîte un instrument), de așa manieră încît ciclul se edifică (se autoargumentează) franc.

Un „tașism" muzical, de poezie abstruză, au *Inconsecvențele* lui Fred Popovici. Dimensiunile crochiurilor supun forței imploziei o cantitate remarcabilă de gînd componistic, prezentat cu puritatea unui hai-ku. Peste abstracțiune și sublimare rămîn, calcinate, urmele nostalgiei contrapunctice și poate ale unui expresionism de reeditare personală. Foarte consecventă cu sine însuși (dacă trecem de titlu și de disjuncția de aparență) muzica are un segment final totalizator armonic, cu rost constructiv marcat. Fred Papovici rostește o muzică de soliditate constructivă, altitudine a gîndului.

Costin CAZABAN

Fernando Grillo — ansamblul „Hyperion"

„Grillo e impresionant !. Instrumentul său pare să aibă 6 corzi și uneori chiar 30". (Luciano Berio)

„Îl consider pe Fernando Grillo una dintre marile prezențe ale scenei muzicale contemporane care știe să releve prin compozițiile și interpretările sale originale aspecte nebănuite ale unui instrument pe care credem că-l cunoaștem". (Lucien Goethals).

https://biblioteca-digitala.ro

„Aparițiile lui Fernando Grillo se înscriu în spațiul magiei sunetului, culorii și gestului, propunînd lucruri totale, primordiale, atît de necesare". (Iancu Dumitrescu).

În această primăvară, Fernando Grillo a fost pentru a patra oară oaspetele României. Ca de fiecare dată în calitate de interpret și compozitor, ca și rîndul trecut într-un concert al ansamblului „Hyperion". Este, pe de o parte, atracția biunivocă dintre contrabasistul italian și muzicienii români (care i-au dedicat o serie de lucrări) iar, pe de altă parte, expresia afinității demersurilor artistice (individualizate în ceea ce privește finalitatea dar intersectabile în plan axiologic) ale lui Fernando Grillo și ale membrilor „Hyperionului". Manifestarea din Studioul 8 al Radiodifuziunii nu s-a circumscris contingentului. Dimpotrivă, a fost concretizarea aniversării de către asamblu a cinci ani de ființare. Timp în care formația s-a dovedit o asiduă promotoare a componisticii românești contemporane afirmînd implicit filoanele acestei creații — vezi concertele în care muzica unui Ștefan Niculescu, Doru Popovici, Nicolae Brînduș, dialoga cu muzicile tradiționale și (sau) cu cele dintîi opusuri din creația noastră cultă — și etalînd explicit valențele unei creații ce incumbă potențialitatea determinării destinelor muzicii universale. Desigur, meritele aparțin deopotrivă inițiatorului ansamblului — compozitorul Iancu Dumitrescu — și membrilor componenți — de la nucleul cristalizat pe parcurs pînă la colaboratorii părtași demersurilor interpretative. Unul dintre acești colaboratori poate fi considerat, pe drept, Fernando Grillo. În concertul aniversar, Grillo a dat întreaga măsură a măiestriei lui interpretative și componistice. Astfel, *Imnul bizantin* de Doru Popovici — creație situată în vecinătatea sursei propriu-zis muzicale — a constituit pentru contrabasistul italian prilejul edificării unor sonorități foarte apropiate de spiritul unei muzici eminamente vocale. Redarea propriului sunet interior al interpretului a coincis în *Medium II* de Iancu Dumitrescu cu însăși muzica imaginată de compozitor. Lucrarea abstractizează un anume tip de manifestare spontană a făuritorilor de culturi orale. Aici, actul interpretativ traversează evenimentele accidentale ale unui mediu esențial. Relația dintre partitura scrisă și efectul sonor este investigată deasemeni de Nicolae Brînduș în *Solilocviu*, creație în care interpreților li se oferă libertatea de a construi volutele unor console riguros dăltuite de autor. *Arc-en-Phoenix* este o lucrare pentru contrabas solo compusă de Fernando Grillo în 1976. Gestul componistic se grefează pe gestul teatral conotativ simbolic. Parametrii, atît muzicali cît și extramuzicali sînt orchestrați : modurile de atac, dinamica, mișcarea scenică.

Dacă Fernando Grillo refuză exhibițiile tehnice în favoarea introspecției sonore, Costin Cazaban și Corneliu Cezar prospectează sunetul primordial, unic, decantîndu-l de armonicele naturale spre a i le restitui în sintagme savant elaborate. Astfeli *Naturalia* de Costin Cazaban devine o entitate sonoră a cărei elemente fie că sînt proiecții ale sunetului fundamental, fie că aparțin domeniului meta-muzical, cu specificare că cele din urmă sînt tolerate de cele dintîi. Paradigma zgomotelor intră în sintonie cu paradigma sunetelor ; pedala (fundamentala) împreună cu scara armonicelor naturale, preia funcția unui adevărat burete care „suge" celelalte evenimente acustice, despersonalizîndu-le dar impregnîndu-se totodată, de substanța lor. Aceleași consecințe se degajă din lucrarea lui Corneliu Cezar intitulată *Aum*. Să ne gîndim că această muzică a fost scrisă în miezul deceniului șapte (deci în plină perioadă post-serială). !

Un alt protagonist al serii a fost Aurelian Octav Popa, membru de bază al „Hyperionului", interpret de numele căruia sînt legate majoritatea creațiilor românești dedicate clarinetului în ultimele două decenii. Multiplele lui disponibilități interpretative au fost din nou probate, de data aceasta, în două lucrări situate la poli stilistici opuși. Am recunoscut personalitatea lui Cornel Țăranu în *Ofrande II*, creație ce aderă la clasicismul structural prin sobrietatea scriiturii, prin obiectivitatea expresiei. Abstractizarea și măestria folclorului extraeuropean îl atrage pe Horia Șurianu (aflat și în ipostaza de comentator al concertului, sarcină de care s-a achitat cu pertinență). Programatismul din *Vrîtra* este deconspirat de însăși evoluția discursului muzical. Stăpînit la început de materia sonoră identificabilă unui flux magmatic, compozitorul o dovedește treptat parcă asimilînd-o și decupîndu-și contururile dorite. Monodia, ultimul stadiu al evoluției, prinde ființă odată cu diatonizarea contextului, se parcurge astfel întregul traseu de la întuneric la lumină, cu mențiunea că procesul se desfășoară în aceeași zonă stilistică dominată de o certă culoare locală, inedit realizată de acompaniamentul pianului. Dacă adăugăm lucrarea *Curcubee* de Octavian Nemescu — o muzică de maximă condensare a materiei sonore supusă imploziei, fenomen care prin reiterare articulează forma — vom avea imaginea globală a unei manifestări caracterizată deopotrivă prin densitatea programului și performanțele interpretative.

Liviu DĂNCEANU

Dialog cu Fernando Grillo

Născut la 20 iulie 1945 în orașul Foggia, studiază contrabasul cu Corrado Penta și violoncelul cu Amedeo Baldovino la Conservatorul „F. Morlacchi" din Perugia, obținînd diploma de merit în 1970. Participă la „Internationale Ferienkurse für neue Musik" din Darmstadt în 1974 și 1976. Autodidact în compoziție. Obține mai multe premii la concursurile de interpretare și creație muzicală : Rotterdam, Darmstadt, Roma, Paris, Bilthowen etc. A susținut concerte și recitaluri în peste 50 de centre muzicale din Europa și America, efectuînd numeroase înregistrări radiofonice și discografice. Este membru în juriile unor concursuri muzicale internaționale : Rotterdam, Munchen, Bilthowen. Profesor la conservatorul din Perugia și director artistic al asociației „L'Arco Musicale".

https://biblioteca-digitala.ro

— A apus de mult vremea cînd Berlioz îi numea pe contrabasiști „porteurs d'eau", tehnica contrabasului înregistrînd, în ultimele decenii, progrese nebănuite în trecut. Credeți că s-a ajuns la limita posibilităților tehnice ale instrumentului sau viitorul ne rezervă încă multe surprize ?

— Pentru mine posibilitățile sînt întotdeauna în domeniul expresivității și nu tehnice. Mijloacele tehnice sînt cîteodată foarte sofisticate, după cum, de exemplu, le folosesc eu dar sînt limitate. În domeniul expresivității însă nu există limite. Acesta este un aspect pe care eu îl consider fundamental, relevant, extraordinar la muzicienii români, unic în lume.

— Contrabasul a fost mult timp un instrument exclusiv acompaniator : la început octaviza partida violoncelului, apoi, odată cu romanticii, capătă o oarecare independență, pentru ca în muzica contemporană să asistăm la adevărata lui emancipare. Această evoluție a determinat trecerea contrabasului din orchestră în fața orchestrei, ca solist și iată-l, de curînd, instrument, participant la recitalurile camerale...

— Fundamentală, la contrabas, este puritatea expresiei. Dezvoltarea posibilităților expresive și tehnice a contribuit substanțial la nașterea unei literaturi pentru acest instrument. Sînt, astfel, peste 50 de compoziții dedicate contrabasului aparținînd unor renumiți compozitori contemporani cum ar fi de pildă Xenakis, Donatoni, Cage sau Stockhausen.

— Jazzul a constituit unul din factorii cei mai activi în evoluția contrabasului. Să nu uităm că în formațiile de jazz (în trio-uri mai ales) instrumentul deține și o funcție solistică. Treptat însă contrabasul a început să fie substituit cu chitara-bas electrică. Mai mult, unele genuri ale muzicii de divertisment (rock and roll, beat, pop) s-au născut direct cu chitară-bas. Există o concurență reală între contrabasul tradițional și fratele său vitreg cu amplificator și difuzor ?

— Pericolul este relativ pentru că la mijloc este vorba despre niște mode. Chiar în jazz se constată revenirea la instrumentul natural, acustic. Este aspectul tradițional care confirmă un stil în jazz. Și apoi, în muzică nu putem vorbi de o substituire a sonorităților ci de o completare a lor așa cum nu putem substitui inteligența omului cu „inteligența" computerului.

— Sînteți deopotrivă interpret și compozitor. În creație urmați exemplul lui Chopin sau Kussewitzki care au compus exclusiv pentru instrumentul lor favorit sau dedicați lucrări și altor instrumente și formații instrumentale ?

— În compoziție am preferat la început contrabasul : *Paperoles, Gstűs, Ambre, Arc-enPhoenix* și altele — toate pentru contrabas solo. Au urmat compoziții pentru violoncel, vioară, violă, chitară, cvartet de coarde, lucrări concertante. Apoi am compus teatru instrumental, balete — unul foarte important pentru mine este *La fanciulla e l'incanto* — acțiune scenică pentru 4 instrumentiști și 2 dansatori. În acest an am scris un octet intitulat *L'usce di stele* pe care aș dori foarte mult să-l prezint publicului din România.

— Care este rolul compozitorului în evoluția contrabasului ? Este suficient ca un compozitor să cunoască teoretitc instrumentul sau el trebuie să fie și un bun practician ?

— Practicarea unui instrument este importantă pentru compozitor. Dincolo de cunoașterea instrumentului este exprimarea propriului său sunet interior, plecînd de la instrumentul favorit spre marea formație orchestrală. Astfel, instrumentul devine un mijloc important de meditație, de contemplație. Fără îndoială, cunoașterea instrumentului este cîteodată fundamentală. Dar ceea ce rămîne în mod prioritar este această concepție despre sunet pe care compozitorul știe să o exprime. Și aceasta este un alt aspect extraordinar al muzicii românești.

— Vă aflați pentru a patra oară în România. Iar creațiile compozitorilor români dedicate contrabasului au reprezentat contactul permanent dintre Dvs. și muzica românească...

— Chiar dacă este foarte dificil s-o faci pe profetul în afara țării tale, doresc să fac o mărturisire : muzica românească este extrem de importantă astăzi mai mult ca întotdeauna. Și noi, în Occident, avem absolută nevoie de ea.

— Cum vedeți în continuare concretizarea relațiilor dintre compozitorii români atașați de măiestria interpretativă a lui Fernando Grillo și creatorul acestei măiestrii ?

— Am înregistrat la Electrecord un disc de muzică românească cu lucrări din creația lui Iancu Dumitrescu, Costin Cazaban, Octavian Nemescu și Horia Șurianu. Deasemeni, în concertele mele un loc important îl deține creația muzicală românească. Aș menționa aici lucrări ca *Imn bizantin* de Doru Popovici, *Medium II* și *Cogito* de Iancu Dumitrescu, *Cumpăna porții* de Octavian Nemescu sau *Evoluțio II — concert pentru contrabas* de Lucian Mețianu. Trebuie făcut în așa fel ca muzica românească să fie cît mai cunoscută. Eu, de exemplu, organizez în Europa festivalul de muzică latină unde, alături de Italia, Franța, Spania și Portugalia, România ocupă un loc proeminent. Aceste festivaluri joacă un rol fundamental deoarece aici se capătă experiență, se atinge un nivel internațional ridicat. Îmi place să ajut muzicienii înzestrați, în special tineretul în afirmare. Cred însă că trebuie făcut mai mult pentru colaborarea între oameni.

Liviu DĂNCEANU

https://biblioteca-digitala.ro

Cvintetul „Concordia"

Cunoscută și recunoscută, din numeroasele concerte susținute în capitală și în țară, drept o valoroasă formație camerală, „Concordia" se remarcă în primul rînd prin bogatul și variatul repertoriu abordat, prin programele deosebit de interesante susținute, în care muzica românească își află locul de frunte.

Un astfel de program, alcătuit în exclusivitate din lucrări camerale românești, a suscitat interesul publicului prezent la recitalul susținut de cvintetul „Concordia", în colaborare cu alți soliști de prestigiu, în Studioul 8 al Radioteleviziunii române.

Denumit pe drept „Festival al muzicii românești", concertul a reunit nume ale compozitorilor români din toate generațiile, alături de lucrări de George Enescu, Paul Constantinescu, Alfred Mendelsohn, Mihai Moldovan, Carmen Petra-Basacopol, figurînd și nume din generația cea mai tînără de compozitori — Violeta Dinescu.

Alegerea și realizarea perfectă a unui astfel de repertoriu se datorează atît conducătorului formației, fagotistul Miltiade Nenoiu, cit și valorii solistice individuale a fiecărui membru : Nicolae Maxim — flaut, Eugen Glăvan — oboi, Valeriu Bărbuceanu — clarinet și Nicolae Dănilă — corn, dotați cu o tehnică instrumentală precisă, un sunet pur și expresiv, inteligența înțelegerii și interpretării muzicale, care conferă unitate și omogenitate ansamblului.

Aceste calități s-au relevat cu precădere în interpretarea *Cvintetuiui pentru flaut, oboi, clarinet, fagot și violină* (știma de violină fiind susținută de Silvia Drăgoi), în armonia și exuberanța întregii lucrări evidențiindu-se efectele timbrale și muzicalitatea ansamblului. Cu aceeași dezinvoltură și dăruire în *Divertismentul pentru suflători, harpă, xilofon și contrabas* de Carmen Petra-Basacopol, cvintetului „Concordia" i s-a alăturat Elena Gantolea (harpă), Ilie Mihalache (xilofon) și Ion Olteanu (contrabas), realizînd o interpretare plină de culoare, tonică.

Pe lîngă aceste două lucrări cunoscute și apreciate deja în public, concertul a cuprins și patru prime audiții, interesînd toate prin ineditul lor, prezentînd compozitori și lucrări în ipostaze noi.

Astfel s-au putut audia cele *Patru cîntece pentru mezzo-soprană și fagot* scrise de Mihai Moldovan pe versuri de Sanda Nenoiu și interpretate de Adina Iurașcu și Miltiade Nenoiu. Lucrare de tinerețe a regretatului compozitor, scrisă în creionări rapide, ea prefigurează stilul concis și sigur de mai tîrziu al autorului, mușcătoarea sa ironie din care nu lipsea vibrația adîncă a unui lirism grav. Pătrunsă în stil, interpretarea celor doi soliști a subliniat expresivitatea aceasta aproape aforistică.

O versiune inedită a celor *Șapte cîntece pe versuri de Clément Marot* de George Enescu a fost realizată pentru două voci soliste și cvintet de suflători de către Gheorghe Firca. Cunoscut ca muzicolog, Gheorghe Firca se prezintă cu succes în postura de a transpune pentru cvintet de suflători muzica pentru voce și pian a lui Enescu. Surpriza audiției este rapid convertită de plăcuta sonoritate, adesea evocatoare a atmosferei specifice textului (sec. XV—XVI), pe care o redau suflătorii de lemn. Interpretarea vocală — aparținînd sopranei Monica Teodorescu (cu o voce clară și calmă în piesele lirice) și tenorului Vladimir Popescu-Deveselu (cu impresionantă forță și expresivitate in piesele dinamice) — s-a împletit armonios cu interpretarea instrumentală a cvintetului de suflători.

Mai puțin cunoscute publicului, *Poemele pentru cvintet de suflători și cor de cameră* pe texte de Magda Isanos *(Primăvara, Ploaia, Nu vă scuturați, florilor, În cring)* ale lui Alfred Mendelsohn au adus un plus de prospețime și simplitate, prin vocile Corului de cameră al Radioteleviziunii, dirijat de Aurel Grigoraș, alăturate cvintetului, readucînd în atenția publicului un compozitor mai puțin cîntat în ultima vreme ; acțiune meritorie a cvintetului „Concordia" de a reevalua lucrări ale muzicii camerale românești.

Prestigiul de care formația „Concordia" se bucură din ce în ce mai mult, au determinat scrierea unor lucrări dedicate special componenților săi. O astfel de lucrare este cea a Violetei Dinescu. intitulată *Alternanțe.* Cunoașterea timbrelor și posibilităților tehnice instrumentale, talentul și spontaneitatea cu care compozitoarea înlănțuie și suprapune sonoritățile au ieșit la iveală în cvintetul de suflători dedicat „Concordiei", pe care aceasta l-a studiat și interpretat cu plăcere, reliefînd și susținînd cu înaltă profesionalitate atît părțile cît și întregul lucrării. Colaborarea compozitor-interpret se soldează cu o deplină reușită muzicală, Violeta Dinescu acordînd fiecărui instrument proporția și importanța specifică în contextul cvintetului, iar cei cinci componenți, aflîndu-și ponderea, au posibilitatea de a-și desfășura calitățile instrumentale, contribuind la expresiva mișcare sonoră a ansamblului.

Mihaela MARINESCU

Societatea „Muzica"

Al 30-lea „Dialog cu publicul" (așadar, o cifră rotundă !), organizat în Studioul T8 al Radioteleviziunii sub familiara egidă a Societății MUZICA, a avut loc în chiar ziua dedicată muzicii de organizatorii „Primăverii culturale a capitalei" ; o zi din primăvara muzicală sărbătorită nu întîmplător, credem, printr-un concert de prime audiții din creația tinerilor compozitori. Radiografia vîrstei tinere a compoziției românești pe care ne-a propus-o recentul concert-dezbatere indică mult mai clar decît alte însumări concertistice similare un grad crescut de consonanță componistică, un traseu comun spre care cele cinci muzici audiate tind ca spre o matcă (paradoxal !) generatoare, în care rezonan-

https://biblioteca-digitala.ro

țele lor se întîlnesc și con-sună. Regăsim în toate aceste lucrări, ascunsă între volute stilistice sau manifestă, aceeași căutare a esenței muzicii, a celui „ce" originar (interval, ritm, culoare, melos, spațiu armonic etc.) — îndepărtat în timp, ascuns în straturile folclorului — capabil să regenereze, să autentifice actul de creație. Preocuparea compozitorilor nu este îndreptată înspre a construi forme care să îmbrace ideea, ci spre căutarea ideii fără a cruța forma, pe care — implicit — prin actul lor cognitiv o reformulează.

În cele *Trei sculpturi* pentru cvartet de coarde de Maia Ciobanu, căutarea stării autentice pleacă de la contemplarea unor obiecte sculpturale („Cumințenia pămîntului", „Himera" și „Muza adormită" de Constantin Brâncuși) care nu sînt descrise, nici codificate muzical prin vreo relaționare de coordonate ; urmînd fluxul liber al impresiilor, interiorizate, sublimate, muzica este o personală prelungire sonoră a liniștii condensate în sculpturile brâncușiene. În prima parte, repetarea obsesivă a unor pedale peste care se proiectează desene frînte, suple, fragile, creează imaginea unei rotiri a obiectului contemplat, rotire care dezvăluie straturi tot mai profunde, ca o descojire, o pătrundere în taină. Partea a doua aduce o frămîntare ritmică nervoasă, o compunere a muzicii prin descompuneri „himeratice". Finalul are aspectul cel mai consonantic, efect neașteptat al suprapunerilor de pentatonii (anunțate în prezentare), creînd o prelungă stare de liniște, ca un gest de protecție al somnului muzei. În țesătura suplă a muzicii cvartetului intervin fragmente de text (din Eminescu, Blaga, text folcloric) a căror rostire din „offside" le-ar fi subliniat rolul structural în piesă, eliminînd riscul unei diferențe de fonus între vorbă și sunet.

Ca și în „Sculpturile"... Maiei Ciobanu, în piesa *Rezonanțe* de Doina Nemțeanu-Rotaru regăsim apelul la starea arhaică a unui folclor preponderent melodic. Gestul împrumutului folcloric este de fapt mimat, întrucît compozitoarea ajunge la această rîvnită „stare autentică" printr-un demers componistic de decelare, de simplificare și esențializare propriu. Lucrarea este gîndită ca un omagiu adus lui George Enescu, această intenție condiționînd-o stilistic în sensul unei apropieri de unele procedee componistice enesciene (variația continuă, unisonul variat timbral) și, mai mult, de acea atmosferă descriptiv-contemplativă, evocînd spațiul melosului autohton atît de propriu. Plecînd de la curgerea ritmică lentă și ajungînd la vioiciunea unui joc maramureșean, spațializînd și îmbogățind unisonul tînguitor pînă la dimensiunea suprapunerilor polifonice, stratificînd printr-o timbrare „jucată" distanța între aproape și departe (e adevărat că unele nuanțe au scăpat interpretării !), piesa *Rezonanțe* este o încercare de circumscriere a unui spațiu muzical propriu — rezonanță a spațiului-matcă mioritic.

Înrudirea pe care am aflat-o între poemul pentru voce gravă și pian *Către pace* de Liviu Dănceanu și ciclul de trei lieduri *Condiție* de Gabriela Aștileanu poate fi plasată în maniera dramatică, sobră, apodictică, a liniilor vocale. Liviu Dănceanu pleacă în formulările lui melodice de la structuri elementare (oligocordii), cu radicală reținere față de improvizație, de „întîmplător" ;zig-zag-ul vocal este atașat unei sume de sunete, mereu aceleași, într-un auster balans ritmic, în timp ce acompaniamentul figurează ascendent structuri armonice stabile, pînă la cucerirea întregii claviaturi. Gabriela Aștileanu preferă fluxul liber al verbului, de o continuitate firească, neconstrînsă, flux căruia îi subordonează susținerea armonică a pianului, aerisită, imprevizibil nuanțată.

Impresia de improvizație este creată în piesa cu același nume de Mihai Damian, printr-o iscusită regizare a arsenalului de virtuozitate timbrală și tehnică a flatului, la care autorul apelează timid la început și din ce în ce mai mult spre axa mediană a lucrării ; revenirea la o scriitură simplă, voit naivă, în final, încheie simetric un arc evolutiv amplu. Elementele de melodică incantatorie — formule caracteristice sau pedale — „tonici" structurează evoluția lineară, previzibilă, a lucrării, de la simplitate spre exuberanță și înapoi, la simplitate, rezultanta finală fiind o muzică situabilă prin cantabilitate și nuanța de necontrafăcut, de naiv a lirismului, într-o zonă a frumosului exotic.

Dincolo de dimensiunea componistică — în prim plan într-un concert-dezbatere — recentul dialog muzical cu publicul a subliniat dimensiunea interpretativă (aplicată la primele audiții de muzică românească !) deosebit de convingătoare prin calitatea versiunilor oferite și prin interesul vizibil crescut față de muzica nouă ; să-i amintim în acest sens pe Steliana Calos, Roxana Lazăr, Liana Podlovski, Florin Oatu, Radu Cozărescu, subliniind participarea de excepție a cvartetului „George Enescu".

Carmen CĂRNECI

Lola Bobescu

Sensibilă la dragostea și admirația cu care publicul nostru o întîmpină la fiecare revenire în țară, Lola Bobescu ne-a dăruit în ultima săptămînă a lunii mai două memorabile seri de muzică autentică cu cîteva din cele mai grele și frumoase lucrări din repertoriul viorii : Bach, Mozart, Beethoven, Enescu, Debussy. Marea personalitate a artistei ne-a dat prilejul încă o dată să-i admirăm nu numai alegerea repertoriului de înaltă demnitate profesională, dar mai ales forța realizării interpretative, mai vie și mai captivantă ca oricînd. Ne-am bucurat astfel că, printre puținele seri interesante pe care le-am avut în stagiunea aceasta, concertele violonistei Lola Bobescu s-au constituit în adevărate evenimente artistice. N-am înțeles de ce, în serile următoare, miercuri și joi—vineri, au fost invitate două „ersatz-uri" ale vieții internaționale de concert, rătăcitorul Yvry Gitlis și Yfrah Neaman.

Dar să lăsăm această lipsă de consecvență în ocrotirea vieții noastre artistce să fie discutată și lămurită de specialiștii criticii săptămînale T.V. Să ne

https://biblioteca-digitala.ro

întoarcem deci la bucuria estetică oferită de Lola Bobescu. Arta sa, dotată cu atributele vibrante ale talentului românesc, cu acel patos curat și acea mobilitate de spirit cu trăsături delicate în sensul unui frumos, simplu, neîncărcat, s-a cizelat și organizat în marea școală franco-belgiană. Rigoarea stilistică a acestei școli i-a imprimat în același timp și aspectele spiritualității franceze de echilibru, grație și eleganță. Rezulatul acestor subtile dar evidente întrepătrunderi între forța temperamentală și gîndirea estetică conferă interpretului cea mai sigură stăpînire stilistică. Nici un stil nu poate fi exprimat convingător în afara acestui echilibru. Multe confuzii de idei au dus în ultima vreme la o interpretare lipsită de forța comunicării, invocîndu-se mereu sobrietatea stilistică. Dar sobrietatea stilistică nu înseamnă doar decît evitarea dulcegăriei și a sentimentalismului și nu excluderea trăirii emoționale. Se confundă platitudinile romantizării cu vibrația romantică fără de care discursul muzical nu poate stabili fluența unei comunicări artistice. S-a ajuns astfel, la uscarea sunetului pe care netalentații o numesc „rigoare academică". Un exemplu la cel mai înalt nivel îl poate oferi comparația între cel mai desăvîrșit violonist al generației tinere, Itzhak Perlmann, și profesorul său Isaac Stern, care nu i-a putut transmite, dincolo de extraordinara perfecție tehnică, și flacăra care modelează și luminează comunicarea artistică. Nimic nu poate suplini trăirea muzicii care de fapt înseamnă identificarea artistului cu vibrația creației muzicale. Sunetul Lolei Bobescu concentrează cea mai pură frumusețe, asociată cu o puternică elocvență, explicînd totul. Frazarea rămîne la acea rigoare agogică și la expresia curată care pot servi oricărui stil, de la Vivaldi la Enescu.

Prima seară a fost rezervată lui Bach și lui Mozart, evidențiind strălucita stăpînire stilistică și noblețea interpretativă a solistei. În *Concertul în la minor* de Bach, carura majestuoasă a primului Allegro a stabilit forța construcției la o mare tensiune a discursului. Partea lentă, pagină nemuritoare în muzica pentru vioară, a fost pătrunsă de un sentiment de reculegere de mare puritate. În Giga finală, elan și vervă. În Mozart, violonista, care a studiat în copilărie maniera miniaturizantă și edulcorată în redarea acestei muzici, ne apare în cea mai modernă concepție interpretativă, cu o virtuozitate puternic articulată, scînteietoare, împletind exuberanța cu rigoarea ritmică. În pagina lentă, Lola Bobescu adoptă o expresie amară, ușor obținută prin marea suplețe a vibrato-ului său. În Menuetul final, violonista aduce o grație inefabilă și o agogică de rară finețe.

A doua seară am asistat la acea colaborare fericită între doi artiști de mare clasă : Lola Bobescu și Valentin Gheorghiu. *Sonata „Kreutzer"* intră în forțele gneroase ale acestor doi interpreți, care au cîntat cu vădiă plăcere nemuritoarea capodoperă. Atmosferă pasionată, învolburată, în prima mișcare, senitătate și contemplație în tema cu variații, rigoare ritmică și inepuizabilă vervă în final. *Sonata în fa minor op. 6* de George Enescu este una dintre marile lucrări de valoare universală, putînd sta alături de *Sonata* de Franck, de *Sonatele* lui Brahms, ca și de cele ale lui Fauré. Din nefericire, această sonată este rar abordată în repertoriile marilor artiști. De altfel, mulți dintre ei nici nu o cunosc. În timpul cînd, alături de Festival, se organiza și marele Concurs internațional „George Enescu", obligativitatea interpretării acestei lucrări determina o deschidere de perspectivă, o intrare în repertoriile tinerilor candidați, viitori concertiști. Valentin Gheorghiu (care are și o admirabilă înregistrare a sonatei, împreună cu Varujan Cozighian) a fost un extraordinar partener pentru Lola Bobescu. O evidentă pătrunedere în esența emoțională a lucrării a determinat o interpretare fluentă și plină de poezie. Acel „a fost odată", depănat de firul primei teme, a străbătut în travaliul ciclic al întregii sonate, cu un aer nostalgic de mare putere de sugestie. Partea a doua a deschis o cale meditativă, ușor obosită, de o rară frumusețe. Final energic, plin de elan, cu replici tăioase și încordate. Tema întîia, revenită într-o declamație sonoră debordantă, apoi mărunțită lăutărește pe fondul de țambal, a fost redată inteligent și suplu.

După această densă lucrare atît de mult străbătută de elanuri și culminații sonore, de permanentă solicitare psihologică a ascultătorului, *Sonata* de Debussy — cu realele ei frumuseți proprii gîndirii impresioniste — a apărut nepotrivit plasată în program. Bineînțeles că și în această reprezentativă creație au fost redate toate subtilitățile și meandrele spirituale adecvate. Primul supliment cerut de public și oferit de artiști a corectat întrucîtva această ușoară neprevedere, prin extraordinarul și profundul Adagio de Brahms din *Sonata a treia în re minor*. La al doilea bis, interpreții au prezentat din memorie Scherzo-ul din *Sonata în fa major, „a primăverii"*, de Beethoven. Joc scînteietor și plin de umor, demonstrînd calitatea excepțională a duo-ului. Se impune gravarea imediată a acestor lucrări și a *Sonatei* de Franck prezentată de aceiași artiști anul trecut. Iată astfel, cu sprijinul orchestrei de cameră „Dinu Lippatti", alcătuită din străluciți instrumentiști și cu colaborarea excelentului interpret Valentin Gheorghiu, Lola Bobescu a izbutit să ne ofere în două seri sărbătorești lucrări reprezentative ale repertoriului de vioară și de cameră, iluminate de marele său talent. Îi mulțumim și-i așteptăm revenirea în mijlocul nostru. Prestigiul vieții noastre muzicale are nevoie de această prezență care stimulează și entuziasmează publicul și educă elevii și studenții școlii noastre muzicale.

George MANOLIU

Recital de violă Ștefan Gheorghiu

Laureat al concursurilor internaționale de la Markneukirchen și Evian, violistul Ștefan Gheorghiu se prezintă în fața publicului bucureștean cu un program interpretat cu o ținută artistică ce îi justifică titlurile internaționale.

https://biblioteca-digitala.ro

În recitalul susținut de violist la Sala Studio a Ateneului român au putut fi audiate lucrări de maximă expresivitate dedicate instrumentului respectiv, compuse în acest secol 20. Angajîndu-se într-un maraton interpretativ, Ștefan Gheorghiu a prezentat publicului aproape un dublu recital, prima parte incluzînd piese de Enescu, Hindemith, Britten și Șostakovici, iar a doua parte lucrări în exclusivitate ale compozitorilor români contemporani: Myriam Marbe, Radu Negreanu, Violeta Dinescu și Horia Șurianu.

Dificilele partituri din prima parte a recitalului au fost aprofundate și puse în lumină cu dezinvoltură și ușurință de maestru (*Konzertstück pentru violă și pian* de George Enescu, *Sonatele pentru violă și pian op 11 nr. 4* de Paul Hindemith și *op. 147* de Dmitri Șostakovici, *Lachrymae* — reflecții la un cîntec de Dowland, pentru violă și pian op. 48 de Benjamin Britten).

Timbrul deosebit de cald, siguranța arcușului, a dozării intensităților pe tot parcursul recitalului, o fină surprindere a stilurilor au constituit coordonatele interpretative ale violistului Ștefan Gheorghiu (secondat cu nedesmințită subtilitate și aderență la intențiile solistului de către pianistul Iosif Ion Prunner).

Partea a II-a a completat imaginea primeia, cu un plus de receptivitate și înțelegere a muzicii contemporane românești. Sub semnul dialogului, viola și-a aflat ca partener banda magnetică, cu stranii intervenții în lucrarea *Refractio poesis I* de Horia Șurianu, apoi flautul (Matei Corvin) în împletirea melopeică din *Dialogo* de Violeta Dinescu, apoi ansamblul format din Viorica Ciurilă, Octavian Rădoi, Eugen Gheorghe și George Pane cu ritmicitate și forță în *Poemul concertant* de Radu Negreanu, și chiar „pe sine" în infinite coordonate expresive în *Sonata pentru două viole* de Myriam Marbe (viola a II-a fiind Vasile Grăjdianu).

Sonoritățile noi propuse de aceste lucrări, efortul introspecției și chiar asumarea rolului de dirijor (în lucrarea lui Radu Negreanu) au solicitat solistului calități deosebite, care i-au relieiat o personalitate complexă, o înțelegere profund angajată în fenomenul muzical românesc contemporan.

Întregul recital al violistului Ștefan Gheorghiu a avut darul de a pune în lumină un solist de înalt nivel profesional-artistic, capabil să abordeze stiluri variate, cu seriozitate și precizie, cu sensibilitate și forță expresivă, care face din viola sa un instrument de mare virtuozitate, un solist pe care îl dorim cît mai des pe podiumurile de concert.

Mihaela MARINESCU

Concert la Muzeul de artă

În ultimul timp, serile muzeal-artistice cuprinse în ciclul *Confluențe și interferențe între arte*, organizate la Muzeul de artă al R. S. România, au devenit din ce în ce mai atrăgătoare. Ponderea căzînd pe muzică, ele sînt de fapt interesante concerte camerale, unele plasate peste nivelul delectabilului, înscriind manifestări de profunzime artistică. Menționăm în acest sens recitalul Marthei Kessler cu lieduri din creația contemporană românească, sau programul susținut de formația *Consortium violae* asupra căruia ne vom opri în rîndurile următoare. Concertul, pe lîngă muzică veche englezească, a inclus și o primă audiție de muzică românească, cu care dealtfel a și debutat: *Două madrigale*, pe versuri de Marta Popovici, purtînd semnătura compozitorului Doru Popovici. Lucrarea nu a fost întîmplător aleasă alături de muzica veche englezească; ea este concepută tot în spiritul unei muzici vechi purtînd amprenta sonorităților renascentiste aflate în simbioză cu cîntul bizantin, splendid intonat în concert de către cele două soliste: soprana Emilia Petrescu și mezzo-soprana Steliana Calos. În general, scriitura este simplă, cu rezultat sonor imediat la nivelul primului strat al percepției (omofonia susținută de cele trei viole fiind suport armonic pentru liniile unduitoare ale vocilor). Ea devine mai pretențioasă în momentele de solo vocal, cînd cele două voci dialoghează. Simplitatea sau complexitatea scriiturii constituie de fapt în mare parte teritoriul tehnicii componistice, dar dincolo de acest teritoriu, la nivel estetic, unde expresivitatea joacă rolul primordial, lucrarea se realizează pe deplin. Se pare că toate opusurile compozitorului plasate în sfera de preocupări pentru muzica veche (cu precădere de tip bizantin) stau sub semnul simplității tehnice însă cu rezultate complexe pe plan estetic. Și aici, sensibilele versuri oferite de cele două madrigale, *Omagiu lui Gheorghe Cucu* și *Cîntul vieții*, trimit spre un substrat estetic adînc unde cuvîntul se întîlnește cu muzica pentru a fuziona într-un tot. Semnificațiile muzicii lui Doru Popovici sînt detectabile *în acest* substrat, dezvăluindu-se plenar.

Muzica veche englezească, prezentată în continuarea programului de către formația *Consortium violae*, a constituit unul din puținele prilejuri de a redescoperi o lume artistică trecută, uitată adesea, lume departe de spiritualitatea noastră, dar interesantă și atrăgătoare prin caracterul ei special. În primul rînd nuanța medievală ce o poartă această muzică aduce plusul de farmec. Apoi mișcările contrastante deschid un evantai bogat de stări (de la lirism la vioiciunea dansului) relevante în dansurile elisabetane instrumentale; am admirat precizia în execuție și maniera interpretativă a Sandei Crăciun.

https://biblioteca-digitala.ro

Atmosfera a devenit și mai interesantă în lucrările vocal-instrumentale. Astfel, cele *Trei cîntece* semnate de Henry Purcell, interpretate cu măiestrie și foarte „în stil" de Steliana Calos — solistă cu mari disponibilități vocale, dublate de un rafinament muzical deosebit (s-ar cuveni o mai susținută reclamă, atenție și promovare pentru această adevărată artistică !), precum și cîntecele interpretate de soprana Emilia Petrescu, semnate de John Blow, Pelham Humphrey și Daniel Purcell (în cel de-al treilea detașîndu-se în execuție viola da gamba tenor a lui Robert Dumitrescu) — tot o tălmăcire de aleasă sensibilitate artistică ce caracterizează muzicalitatea Emiliei Petrescu — au fost muzici fermecătoare nu numai prin patina vremii, dar și prin conținutul ce reunea trăiri capabile să atingă și zone adînci de semnificații.

În concluzie, am audiat un concert de ținută artistică realizat de formația *Consortium violae* cu concursul celor două soliste : Emilia Petrescu și Steliana Calos. Păcat însă că o publicitate firavă domnește în organizarea acestor întîlniri cu arta, proiectîndu-se încă în anonimat. Totodată dezideratul interferențelor artistice rămîne la stadiul de schiță atîta timp cît nu există un comentariu. A lăsa publicul singur să găsească semnificațiile unor terenuri vecine în artă este poate prea riscant. Astfel, atunci cînd alături de muzica prezentată de *Consortium violae* actorul Constantin Băltărețu, de la Teatrul de comedie, a citit din *Sonetele* lui Shakespeare, chiar dacă ne aflăm într-o zonă comună literaro-muzicală (sau nu !), pentru public erau necesare cîteva explicații. Tema enunțată (titlul ciclului !) și-ar fi atins finalitatea. Desigur, prezentarea nu trebuie să aibă pretenția unei conferințe ; este suficientă punctarea unor idei de profunzime ce se poate realiza prin apelarea la unul din spiritele largi de la noi care, cu siguranță, ar răspunde cu plăcere și promptitudine la un asemenea act de cultură.

Horia ȘURIANU

Seară de balet

Printre puținele spectacole pe care Opera Română din București, din motive obiective — sala aflată în renovare — le mai oferă publicului spectator s-a numărat și o seară de balet alcătuită din cîteva poeme coregrafice imaginate pe muzica unor inspirați compozitori români și binecunoscuta și mult apreciata variantă de balet realizată de compozitorul Rodion Scedrin după nu mai puțin celebra operă *Carmen* de Georges Bizet.

Calitatea stagiunilor unui teatru de operă și balet poate fi apreciată cu precădre în urma vizionării unor spectacole uzuale, susținute în seri obișnuite. Premierele și spectacolele de gală poartă amprenta unui fapt ieșit din comunè căruia, în mod evident, i se acordă o atenție deosebită. Dar reprezentațiile zilnice oferite constant tuturor, probează prin nivelul lor seriozitatea muncii unor soliști sau pe cea a unui ansamblu. În ultimul timp obișnuim a comenta astfel de spectacole căci — experiența ne-a convins — și aceasta oferă intense clipe de trăire artistică, uneori surprize dintre cele mai plăcute. O astfel de surpriză am avut în seara zilei de vineri, 28 mai cînd, pe scena mică a Teatrului Național, am urmărit spectacolul de balet la care ne referim.

Prima lucrare, *Poem bizantin* de Doru Popovici, poartă o dublă amprentă de originalitate. Muzicii intens marcată de știința, talentul și inspirația compozitorului Doru Popovici, i se pliază o coregrafie la fel de științifică, și de inspirată. Artista care este Alexa Mezincescu a știut să descopere întreaga subtilitate a țesăturii sonore din partitura lui Doru Popovici, pătrunzînd, pe verticală, în profunzimile unor vremuri trecute cu puternică rezonanță însă în prezent. Aceeași reușită atestă de astă dată valoarea unui alt poem-balet, *Timpul cerbilor*, — muzica de Tiberiu Olah, coregrafia Alexa Mezincescu. Folosind măiestritele ecouri de cîntec popular, de obicei, de rit, de incantație din muzica lui Tiberiu Olah, legînd deosebit de scenic acest fundal sonor de o gestică uneori abstract-simbolică, alteori frapant telurică — reacția lumii satului în fața idilei dintre cei doi protagoniști — Alexa Mezincescu a conceput din nou o captivantă piesă de spectacol, vizualizînd fiecare turnură melodică, fiecare formulă ritmică pregnantă, din partitura ce i-a stat l-a dispoziției. Și de astă dată colaborara dintre compozitor și coregraf a fost perfectă. Interpreții, simțind această unitate, s-au modelat ei, realizînd deosebit de frumoase imagini de balet. Soliștilor Eugenia Cotovelea, Stela Viorică — o apreciere aparte pentru talentul și grația balerinei, pentru expresivitatea și frumusețea mișcărilor sale — Nicolae Deneș și Cristian Crăciun, ansamblul de balet le-a fost de mare ajutor, creîndu-le un cadru scknic deosebit de expresiv, de unitar.

Tocmai această unitate între cei ce evoluează pe scenă a lipsit celui de al treilea moment de balet românesc — piesa *În amintire* aparținînd foarte tînărului compozitor Dan Bălan, tot în coregrafia Alexei Mezincescu. Am sesizat în acest număr o ușoară discrepanță, o ușoară ruptură între muzică și gest. De astă dată, ceea ce am văzut nu ne-a mai convins. Mișcările par a fi alături de textul muzical și credem că este vorba nu atît de o nereușită de regie și coregrafie cît despre o evoluție rece, lipsită de acel „ceva" ce pornește dinăuntrul actorului către publicul spectator. Credem — s-ar putea să greșim totuși și doar o „seară proastă" să fie simpla motivație a nereușitei — credem, deci, că cei patru dansatori n-au aprofundat îndeajuns textul muzical pe care au fost chemați să-l însuflețească prin mișcarea lor. N-am simțit de astă dată acea unitate între arte, atît de deplin realizată în celelalte două lucrări.

În rolul minunatei Carmen — de acum pe sonoritățile lui Bizet destul de puternic impregnate de talentul lui Scedrin. — Aurora Rotaru este o prezență pe care, după ce ai văzut-o, nu te gîndești decît cum să o revezi din nou. Grațioasă dar puternică, voluntară dar duioasă, sălbatecă dar îmblînzită tem-

https://biblioteca-digitala.ro

porar de sentimentul unei iubiri pe care îl încearcă cu intensitate, Aurora Rotaru este o interpretă fascinantă. Cu greu i-au putut face față Ion Tugearu — deosebit de expresiv și bine realizat tehnic și Ștefan Bănică — aflat vizibil în fața unui rol — Escamillo — ce-i pune serioase și diverse probleme. Din nou un elogiu pntru ansamblul de balet. Și, desigur, recunoașterea deplină a meritelor artistului emerit Oleg Danovschi, semnatarul regiei și al coregrafiei.

Cristina SÂRBU

Întîlnire cu dirijorii de cor și profesorii de muzică

Luni, 12 aprilie 1982 a avut loc la Conservatorul Ciprian Porumbescu, a patra întîlnire profesională cu dirijorii de cor și profesorii de muzică, salutară inițiativă a Uniunii compozitorilor și Conservatorului bucureștean. Tema propusă și dezbătută cu dăruire și competență de conf. Constantin Romașcanu și asistent Dan Buciu — *Folclorul în creația corală românească* — reprezintă de fapt preocuparea permanentă a compozitorilor români din vechime și pînă în zilele noastre. Se pune doar problema utilizării lui eficiente. În acest sens, compozitorul Dan Buciu a explicat pe cît posibil teoretic și practic dificila problematică a modalismului în cîteva considerente estetice privind particularitățile armoniei modale, idei valoroase care au fost pe larg expuse în lucrarea sa „Elemente ale armoniei modale". În cadrul întîlnirii au fost explicate de către compozitorul Dan Buciu într-o manieră atrăgătoare dar precis științifică următoarele idei :

1. *Funcționalitate în armonia modală* (Paralelism între funcționalitatea în discursul armonic și melodia populară).

2. *Relații armonice* (relații plagale și lipsa unei constrîngeri funcționale).

3. *Acorduri* (eliminarea terței, noi tipuri de acorduri de cvarte și cvinte. Aglomerări de sunete sau clustere, suprapuneri de acorduri).

4. *Conducerea vocilor* (paralelismul dintre consonanță și disonanță).

Pentru a exemplifica concret ideea utilizării creatoare a folclorului în muzica românească au fost invitate trei coruri, laureate ale Festivalului național „Cîntarea României" :

— Corul mixt al Uzinelor „23 August" dirijat de Vasile Dogaru.
— Corul de cameră al I.P.C.G. dirijat de Voicu Popescu.
— Grupul cameral „Cununa" al Agenției de voiaj C.F.R., dirijat de Dan Mihai Goia.

De asemenea a fost audiată o bandă cu lucrări reprezentatitve ale genului coral : *Mioriția* de Paul Constantinescu și *Păstoriția* de Marțian Negrea (fragmente). Integral au fost audiate *Balada* de Liviu Comes, *Fiica ce mi-ți dare* de Nicolae Boboc și impresionanta lucrare a lui Alexandru Pașcanu *Festum hibernum* precum și cîntece de copii la două și trei voci. În privința repertoriului ales de dirijorii celor trei formații, de remarcat grija pentru conceptul de valoare, lucru deosebit de greu de realizat întrucît se fac deseori confuzii între facilitate, simplitate și simplism. Criteriul valorii nu este întotdeauna facilitatea ci constă în forța cu care compozitorul reușește să exprime convingător o gamă variată de stări afective, cu mijloace de expresie diferite de la caz la caz. De aceea selecția trebuie făcută cu mult discernămînt în așa fel ca să capete greutate balanța în care se cîntărește valoarea față de non valoare.

De remarcat deosebita omogenitate la care s-a ajuns în emisie și interpretare și la repertoriul adecvat grupului cameral folcloric „Cununa" dirijat de Dan Mihai Goia. Repertoriul a cuprins cîteva prelucrări de folclor (*Păpărugă*, prelucrare de Nicolae Ursu ; *Cîntec și joc din Maramureș* — prelucare de D.M. Goia ; *Foaie verde de măr dulce* — prelucrare de Tudor Jarda și lucrări originale în stil popular românesc ca de exemplu *Țipuriturî* de Nicolae Brînduș, măiestrit realizate cu competență și dăruire de dirijorul Dan Mihai Goia.

De asemenea o formație în plină ascensiune căreia i se pot aduce aceleași cuvinte de apreciere pentru structura adecvată a repretoriului, pentru varietatea lui și delicateței interpretării a fost corul Institutului de prospecțiuni geologice și geofizice dirijat de Voicu Popescu.

Repertoriul a cuprins piese variate ca atmosferă și stil: *Suita de patru cîntece* de Fr. Hubic (unele cu caracter satiric), *Lerui dragului Partid* (cuceritoare prin dinamica sa) și *Lilioară* de Vinicius Grefiens — delicata piesă în stil modal devenită aproape șlagăr al muzicii corale românești. Cea mai amplă formație, invitată a serii a fost corul mixt al Uzinelor „23 August" dirijat de Vasile Dogaru.

Repertoriul a conținut cîteva lucrări mai dezvoltate ca dimensiune și dificultate: *Frumosul vine pe apă* de Gheorghe Cucu, *Sîrba pe loc* de Gheorghe Danga și *Sîrba din cîmpie* de Constanin Romașcanu distinsă cu marele premiu în Columbia 1981. Referitor la ultima lucrare, de o formă complexă, cu dificultăți de dinamică și ritmică a cărei învesmîntare polifonic-imitativă creează contrastul lucrării — ea depășește ca dificultate posibilitățile corului. Consider că dirijorul Vasile Dogaru trebuie să acorde o atenție deosebită selecționării repertoriului pentru a pune în valoare calitățile coriștilor săi, mai cu seamă că aceasta este formația reprezentativă a Uzinelor „23 August". În urma audierii celor trei coruri, benzii de magnetofon și a documentatelor expunerii realizate de conf. Constantin Romașcanu și asistent Dan Buciu, tema propusă, „Folclorul în creația corală românească", a fost pe larg dezbătută cu deosebită competență de cei doi conferențiari.

Subliniind încă o dată importanța folclorului pentru creația muzicală românească, considerăm că abordarea dificilei problematici a modalismului în cadrul celei de a patra întîlniri cu dirijorii și profesorii de muzică reprezintă un act de curaj profesional și deosebită cultură datorate compozitorului Dan Buciu.

Irina ODĂGESCU ȚUȚUIANU

https://biblioteca-digitala.ro

Itinerar muzical Clujean

Clujul muzical este un loc de permanentă reîntîlnire cu arta sunetelor interpretată la o ridicată ştachetă calitativa. Cel mai adesea, aceasta este asigurată de instituţiile profesioniste de concerte ; iată însă că în cadrul Conservatorului „George Dima", în plăcuta ambianţă de intimitate a studiolului de concerte, se desfăşoară o ambiţioasă stagiune punctînd de foarte multe ori hotărîtor o desfăşurare muzicală care nu suferă de sărăcie, de improvizaţie, de inadecvare sau stereotipie. Şi într-adevăr, o stagiune în adevăratul sens al cuvîntului se desfăşoară sub emblema acestei renumite instituţii de învăţămînt, susţinută cu forţe proprii de studenţi şi profesori, mulţi dintre ei interpreţi deja de prim rang ai ţării, mulţi dintre ei forţe interpretative în plină afirmare, în deplină recunoaştere valorică.

Am putut astfel asista recent la un concert organizat şi oferit de Conservator participanţilor la un simpozion internaţional organizat de Universitatea Babeş-Bolyai, concert purtînd evident amprenta unei ample desfăşurări de forţe interpretative de calitate, arătînd pe scurt însă bine condensat tot ceea ce are mai bun această instituţie. Programul a fost deschis de orchesra de cameră „Dinu Lipatti" condusă de excelentul dirijor care este Casiu Barbu, oferind publicului numeros în sală, *Divertismentul KV 176* de Mozart într-o execuţie excelînd prin sensibilă acurateţe, printr-o inteligentă dirijare a planurilor melodice construind din subţiri, fine trăsături de arcuş, o splendidă pagină de muzică. În interpretarea formaţiei „Collegium Musicum Academicum", alcătuită din Aurel Marc — oboi, Ilse Herbert Laszlo — violoncel şi Eugenia Botar — clavecin, am ascultat *Sonata în la minor* de Telemann, piesă de somptuozitate barocă „turnată" într-o interpretare pe măsură. Tot o formaţie de cameră, alcătuită din Victoria Nicolae, Ilse Herbert şi Ninuca Oşanu-Pop, a oferit o excelentă interpretare unei exemplare partituri de Haydn, *Trio în la bemol major*, partitură exemplară prin ştiinţa (corect, superior asimilată, tălmăcită şi transmisă în sală) dispunerii secţiunilor în cadrul unei deja incipiente forme clasice pentru epocă, prin măiestria îmbinării sonorităţilor instrumentale în ceea ce, convenţional, se numeşte dialog sau acompaniament.

Cvartetul de studenţi George Dudea, Ovidiu Rusu, Marinela Boboş, Lucia Truţă au oferit o interpretare întrucîtva proaspătă a *Cvartetului op. 18 nr. 4* de Beethoven, părţile a doua şi a treia, interpretare apropiindu-se cu neocolită îndrăzneală de subtilităţile partiturii, rezolvate fără prejudecăţi însă cu promiţătoare măiestrie. În interpretarea flautistului Gavril Costea, acompaniat de Angela Albert, am ascultat *Variaţiuni pe o temă de Rossini* de Chopin, piesă contrapunîndu-se oarecum *Elegiei* de Fauré în excelenta interpretare a violoncelistului student Peter Szabo, acompaniat de Alexandru Melak, două lucrări de rafinament şi subtilitate de scriitură,, punînd în valoare, fără emfază însă, resursele instrumentelor şi instrumentiştilor. Tot un student interpret de clasă, baritonul Alexandru Agache, acompaniat de Valentin Gora, a oferit publicului excelente momente de muzică interpretate cu o voce de viitor din *Evgheni Oneghin*. Încîntarea serii a oferit-o, gruparea ultimelor participări, deşi total diferite ca integrare în economia programului, ca să spunem aşa, totuşi două momente de interes, de exemplară putere şi ştiinţă de a face muzică : interpretarea oferită de Andrei Agoston şi Ferdinand Weiss *Sonatei a doua pentru vioară şi pian* de George Enescu, partea întîi, şi participarea corului „Cappella Transylvanica" dirijat de distinsul dirijor, practician şi educator care este Dorin Pop.

Fapt evident este însă că orice culminaţie trebuie să-şi aibă pregătirea în timp, originile undeva în complexul proces de educare, de formare şi obişnuire cu scena a viitorului artist concertist. Excelenta educaţie muzicală din Conservator este astfel anticipată de o laborioasă pregătire în Liceul de artă, educaţie punctată, cum e şi firesc, de apariţii în public. (Deja putem numi cîteva distincte incipiente personalităţi — pianiştii Anca Mihuţ, Cornelia Fucec, Kalman Ladislau, violoncelistul Huros Karoly — nume începînd deja să devină binecunoscute). Am asistat astfel la un recital susţinut, în paralel (interesantă şi fructuoasă această modalitate de confruntare cu publicul) de eleva violonistă Gabriela Costea, din clasa a opta şi Camelia Crenguţa Goilă, tînără pianistă în clasa a şaptea. Bineînţeles, la această vîrstă, judecăţile de valoare şi de perspectivă sînt greu de făcut ; am remarca îndeosebi un ton frumos, o ţinută sobră, fermă, hotărîtă, puţin crispată uneori sesizabilă şi din modul cum îşi gîndeşte frazarea violonista Gabriela Costea şi o spontaneitate, promiţînd frumoase împliniri, a Cameliei Goilă, tînără încă mai avînd de luptat cu o timiditate, de bun augur însă.

Stagiune clujeană nu înseamnă însă numai concerte în Cluj-Napoca. Am ascultat, de exemplu, la Muzeul de artă din capitală un excelent recital Joseph Haydn, organizat cu ocazia aniversării a 250 ani de la naşterea compozitorului austriac şi avînd în program patru triouri pentru vioară, violoncel şi pian. Versiunea sonoră, semnată de Victoria Nicolae, Ilse Herbert şi Ninuca Oşanu-Pop, a avut acea amprentă de exactitate şi superioară înţelegere a partiturilor interpretate, folosind cu sobrietate dar şi cu hotărîre, cu discreţie însă cu limpede reliefată oportunitate jocul de contraste asociat formei muzicale, diferitele raporturi şi echilibre între instrumente şi voci — modalitate conferind relief şi coerenţă unei muzici atît de simple şi de rotunde în bine gîndita ei simplitate. Într-un cuvînt, interpretarea a demonstrat ştiinţă şi plăcere de a face muzică, interpretarea bucurîndu-se totodată şi de excelentul ambient pentru muzică pe care îl oferă sala de artă feudală a Muzeului de artă.

Viorel CREŢU

https://biblioteca-digitala.ro

Cei mai tineri compozitori

Actualul an I compoziție a ținut, confirmînd tradiția instaurată în ultimii ani, să-și facă debutul scenic încă de la începutul facultății. Este o ieșire la rampă pentru unii riscantă, pentru alții puțin prematură, dar sigur folositoare tuturor întrucît confruntarea cu publicul, cu critica muzicală, poate da un prim reper tînărului creator aflat la primii săi pași importanți pe drumul ce duce (speră fiecare !) către marea artă. Sigur aici nu pot fi concluzii, după un asemenea concert se pot creiona cîteva idei, se pot trasa cîteva jaloane pentru viitorul imediat ; cel îndepărtat rămîne însă, pentru fiecare, încă o necunoscută.

Leonidas Kottakis ne propune *Trei preludii* pentru pian, piese care au lăsat să se întrevadă, dincolo de anumite mici nesiguranțe în limbaj, creatorul cu idei. În ciuda unui anumit tribut plătit impresionismului, Leonidas Kottakis anunță, discret deocamdată, și o personalitate proprie care evident mai trebuie să lupte încă destul cu meșteșugul componistic pentru a se defini și împlini.

Ana Maria Avram, interpretă și compozitoare temperamentală (și-a prezentat foarte convingător nu numai *Suita* proprie pentru pian dar și *Preludiile* lui L. Kottakis) se arată a fi plasată în zona muzicală a unui impresionism ce acaparează atît zona limbajului propriu-zis cît și a imaginii și esteticii muzicale ; este drept, ce a făcut în *Suita* sa tînăra compozitoare este bine, chiar foarte bine uneori. Totuși ne aflăm doar în fața unei borne ce marchează primii kilometrii ai unui drum lung pe care poate este bine să nu te grăbești dar nu este recomandabil nici să stai prea mult pe loc.

Mihaela Stănculescu ne-a propus spre audiție tot o *Suită pentru pian* unde, de asemenea, mai greu am putut deslușI elemente proprii, personale în limbaj. Aici influențele stilistice erau mai numeroase, mai eterogene ceea ce, pentru început, nici măcar nu este rău. Autoarea *Suitei* trebuie însă să-și orienteze mai precis opțiunile și, în plus, să caute să concentreze elementele muzicale, puțin prea diluate încă.

Adrian Nichiteanu, cu cele *9 colinde românești* și *5 preludii* (pentru pian ambele) investighează zone diverse și interesante muzical. Dacă elementele modale prezente în colinde nu au fost întotdeauna prea autentice și convingătoare (deși au fost și momente bune, chiar foarte bune — mai ales în final) în schimb dramaturgia construcției celor cinci preludii a fost deseori remarcabilă. Universul sonor complex, limbajul avansat utilizat au fost elemente cu care tînărul creator a operat cu suficientă maturitate și detașare.

În fine, George Balint, un excelent pianist, a demonstrat o sigură și reușită punere în pagină a *Suitei* sale pe teme populare pentru pian. Izbînda scriiturii, eficiența pianisticii, au fost deseori atît de complete încît au reușit să estompeze unele goluri de substanță muzicală prezente pe ici și pe colo în partitură. Sigur, tentația instrumentului este mare, totuși atenție la miez !

Spuneam la început că aici nu este loc de concluzii. Poate în anul IV abia. Să așteptăm, să observăm și să comentăm. Atitudinea pasivă însă rămîne doar pentru noi, ascultătorii. Tinerii creatori, prezenți în acest prim concert, mai au multe de făcut. Un prim pas bun însă l-au făcut deja. Le dorim succes mai departe și așteptăm să-i urmărim cu mult interes.

Dan BUCIU

Pianista Liliana Nedelciu

Discipolă a profesoarelor Xenia Moscu și Aurora Ienei, tînăra pianistă Liliana Nedelciu, absolventă a Conservatorului din București, a făcut încă din anii de studii dovada unor admirabile calități interpretative, calități apreciate atît cu ocazia recitalelor și concertelor susținute în București și în alte centre muzicale ale țării, cît și la competițiile naționale și internaționale la care a participat și la care a fost distinsă cu : Premiul I la Concursul de interpretare a muzicii românești organizat de Uniunea Compozitorilor și Conservatorul „Ciprian Porumbescu" și „Diploma de onoare" la Concursul de la Praga.

În acest context putem situa și recitalul susținut de Liliana Nedelciu în cadrul stagiunii camerale a Filarmonicii bucureștene. Cu regretul că nu s-a bucurat de spațiul unui recital întreg pe care îl merita cu prisosință, făcînd posibilă și o analiză mai profundă, ne vom rezuma la a nota cîteva impresii pe marginea programului prezentat, ce a urmărit un posibil traseu în evoluția romantismului muzical.

În primul rînd am dori să subliniem că interpretarea tinerei pianiste se evidențiază prin *echilibrul* calităților sale : strălucire tehnică, sensibilitate a tușeului, controlat cu rigoare, intuiție dar și știință a construcției formale și, nu în ultimul rînd, *un temperament solistic*. Astfel, în *Libesträume* de Franz Liszt, piesă care a inaugurat recitalul, am fost impresionați de redarea poetică a unui univers eminamente romantic, de o inefabilă frumusețe sonoră. Această muzică minunată solicită interpretului multă sensibilitate, dar în primul rînd multă intuiție în re-creearea atmosferei acelei epoci „revolute" (poate), dar lipsite de stress-ul și angoasele „moderne" specifice veacului nostru.

Desigur, *Sonata op. 109 în Mi major* de Ludwig van Beethoven a pus alte probleme de interpretare legate în special de forma aflată într-o zonă de interferență a unor rezonanțe de sorginte clasică cu fondul romantic al muzicii. Sublinierea contrastelor, conducerea reliefată a atît de complexei țesături tematice, susținerea respirației ample a acestei lucrări au constituit liniile de forță ale unei autentice versiuni interpretative.

https://biblioteca-digitala.ro

În *Sonata a III-a* de Serghei Prokofiev am remarcat aceeași preocupare pentru susținerea fluxului sonor determinat aici de efervescența ritmurilor expuse cu robustețe dar și de contraponderea unor largi melopei atît de proprii compozitorului.

În sfîrșit, în *Bacanala* lui Constantin Silvestri dezvoltările ritmice ajung la paroxism, într-un veritabil extaz, prin obstinația accentelor, a contratimpilor, prin hiperbolizarea pulsațiilor ce alcătuiesc un continuum sugerînd păginele dansuri ale dionisiilor antice. Lucrarea a fost executată cu multă vivacitate, admirînd și de această dată strălucirea tehnică dar și concepția interpretativă consecventă spiritului acestei muzici.

În ciuda dimensiunilor sale relativ reduse (impuse din rațiuni birocratice), acest recital a confirmat talentul, și măestria tinerei pianiste Liliana Nedelciu, a cărei prezență pe scenele de concert ar trebui să fie mai susținută, mai în atenția instituțiilor muzicale, cu atît mai mult cu cît promovarea tuturor tinerilor interpreți de valoare reprezintă o condiție a continuității prestigiului școlii muzicale românești.

Șerban NICHIFOR

Festival-concurs „Darclée" — 1982

Devenit un eveniment tradițional în agenda manifestărilor culturale argeșene, festivalul-concurs de muzică cultă și dans clasic „Darclée" aflat la cea de a VI-a ediție, ce s-a desfășurat la Pitești între 13—16 mai 1982 constituie, fără îndoială, o reușită. Adresîndu-se deopotrivă elevilor liceelor de artă și amatorilor de muzică cultă și dans clasic de pe întreg cuprinsul țării, Festivalul-concurs „Darclée" asigură cadrul optim unei exigente confruntări a talentelor și eșalonării perspectivelor acestora. Au fost prezenți peste o sută de concurenți din 15 județe : cîntăreți, balerini, instrumentiști. Juriul a fost alcătuit din reprezentanți de seamă ai unor instituții de profil din Capitală : *Nicolae Călinoiu*, președintele Uniunii compozitorilor din R. S. România, rectorul Conservatorului „Ciprian Porumbescu" — președintele juriului —, *Cornelia Bronzetti, Maria Hurduc, Aurora Jenei, Nicolae Brînduș, Iovan Miclea, Ion Cudalbu*, profesori la același Conservator, *Ligia Ștefănescu*, cercetător la Institutul de cercetări etnografice și dialectologice (ICED), *Gheorghe Cotovelea*, artist emerit, prim solist al Operei Române, precum și din reprezentanții instituțiilor culturale piteștene : prof. *Ion Grecu*, directorul școlii populare de artă, prof. *Moise Mitulescu*, directorul școlii de muzică și arte plastice, *Dorel Manea*, instructor la Centrul de îndrumare a creației populare — Argeș —, *Dorin Oancea*, șef de secție la Teatrul „Al. Davila", *Constantin Alexandrescu*, directorul Centrului de îndrumare a creației populare din Pitești. Juriul a fost primit de către tovarășul *Manole Bivol*, prim secretar al Comitetului municipal P.C.R. — Pitești. La întîlnirea respectivă și la toate manifestările artistice incluse în programul festivalului au participat prof. doctor *Petre Popa*, președintele Comitetului județean de cultură și educație socialistă Argeș și *Niculina Pițigoi*, secretar al Comitetului municipal P.C.R. Pitești.

În urma celor două etape de selecție s-au evidențiat incontestabile talente : percuționista *Lucica Minea*, pianiștii *Viorel Țepeș*, *Cristian Niculescu* și *Loredana Baltazar*, violistul *Teodor Coman*, violonistele *Adriana Winkler* și *Mioara Udrea*, flautista *Gabriela Olteanu*, cîntărețele *Doina Chelbea* și *Roxana Incontrera*, cuplul de dans clasic *Ingrid Rupescu — Cătălin Caracaș* și cîți alții (premiați și nepremiați) ! Concursul a relevat încă odată *prezentul* talentului muzical românesc, eflorescența fără precedent a acestuia în contextul unei școli ajunsă la deplină maturitate. Totodată s-a remarcat valoarea mișcării artistice de amatori în ce privește muzica cultă și dansul clasic, juriul distribuind o serie de premii importante concurenților din această categorie, majoritatea elevi ai școlilor populare de artă.

Au fost organizate în cadrul festivalului-concurs „Darclée" și trei concerte la care și-au dat aportul soliști și ansambluri camerale din Capitală și din Pitești. În cel dintîi s-au produs forțele locale (*Daniel Codăuși, Luiza Steriade* și *Anca Ghizdavu* — pian și ansamblul de coarde *„Concertino"*), în cel de al doilea studenți și profesori ai Conservatorului „Ciprian Porumbescu" (*Maria Diaconu, Krimhilda Cristescu, Aurora Jenei, Cornelia Bronzetti, Ovidiu Cucu*) și, în încheiere, soliștii Operei Române : *Ion Stoian, Marina Mirea, Iulia Buciuceanu, Vasile Martinoiu* acompaniați la pian de *Geta Popescu* și cuplul de balet *Alexa Mezincescu — Gheorghe Cotovelea, artiști emeriți*. Au fost seri de înaltă ținută muzicală răsplătite de aplauzele unui public entuziast.

Se cuvin a fi cu precădere menționate eforturile depuse de comitetele de cultură și educație socialistă Argeș și Pitești în perpetuarea acestei unice și valoroase manifestări culturale ce se înscrie ca un eveniment de seamă în cadrul festivalului național „Cîntarea României". Festivalul-concurs „Darclée" vine să stimuleze, prin cadrul oferit, *renașterea* acelui *amator de muzică* pentru care au scris toți marii creatori și în casa căruia se cîntau spre propria delectare sonate de Beethoven, Mozart, Schubert, lieduri, cvartete, triouri și cvintete de suflători... Ar fi la propriu ceea ce se înțelege prin creearea *bazei sociale de masă* a educației muzicale, o coordonată de neînlocuit a spiritualității omului zilelor noastre.

N. B.

https://biblioteca-digitala.ro

Nicolae Caravia

Reţin figura prestantă a unui bărbat în faţa claviaturii, care s-a fotografiat acasă, punînd la vedere, pe pian, Albumul de discuri ENESCU CÎNTĂ SONATELE DE BACH, album lansat de firma Continental Records.

Fotografia este aşezată de mulţi ani aproape de masa de lucru la care revenea, cu cea mai mare plăcere, compozitorul, în chilia lui, lăsînd vioara marilor concerte la odihnă.

Aproape că nu mai este pomenit numele omului din poza de lîngă masa de scris a muzicianului, cu toate că pianistul i-a cruţat mult timp creatorului. Acest nume nu fusese repetat decît din cînd în cînd în „Viaţa şi activitatea lui George Enescu — Menţiuni cronologice" ; listele extrem de numeroaselor recitaluri ale lui Enescu în ţară dar şi la Bucureşti, în perioada 1914—1930, ar fi trebuit să-l repete mereu. Dar se înţelegea că într-o suită de programe dintr-un lung itinerar, artistic, acompaniatorul nu poate fi decît acelaşi. După cum, după mulţi ani, în şirul celor douăzeci de „Convorbiri" ale lui Enescu şi Gavoty, transmise de Radiodifuziunea franceză în toamna lui 1951, şi reluate în 1953, se înţelegea, după atîtea anunţuri-tip : ...„Extrasele din lucrările pentru vioară şi pian, pe care le puteţi asculta au fost înregistrate cu concursul pianistului Nicolae Caravia" — se înţelegea, deci, prezenţa lui continuă în legătură cu Enescu şi alături de Enescu.

Cine mai aminteşte, de asemenea, că pianistul îşi luase un prim avînt de compozitor ? Făcuse studii de specialitate la Conservatorul din Bucureşti, iar în 8 iunie 1916, la trei ani de la înfiinţarea Premiului Enescu, după Alfred Alessandrescu, cu al său *Acteon*, era Menţionat un Andante de N. Caravia.

Aflînd că Nicolae Caravia s-a stins din viaţă în decembrie trecut, vizitîndu-l pe Romeo Drăghici în „Casa în care a locuit George Enescu", l-am rugat să împărtăşească prin revista Muzica din amintirile sale asupra pianistului colaborator al lui George Enescu şi am alcătuit următoarele :

George Enescu a avut mai mulţi acompaniatori, la noi şi în lume. Însă cel mai mult a cîntat cu Caravia. L-a preţuit de la început ; şi iată cum : venisem de la Iaşi la Bucureşti să urmăresc, în 1914, repetiţiile şi concertul cu *Simfonia a IX-a* de Beethoven sub conducerea Maestrului, care mi-a acordat atenţiunea şi generozitatea sa încă cu doi ani în urmă, cînd m-a găsit în casa lui Caudella. Maestrul trebuia să plece, invitat de familia Ioan din Ploieşti, să dea acolo un concert de binefacere, împreună cu pianistul Fucks Acompaniatorul se îmbolnăvise. Eram cu Caravia la Ateneu cînd i-a propus să cînte împreună la Ploieşti. Au făcut o repetiţie sumară care l-a satisfăcut deplin pe Enescu. Se inaugura atunci o colaborare pentru decenii !

A urmat refugiul la Iaşi. Pe strada Vovideniei, unde-şi găsise adăpost Enescu, la o familie care poseda un pian, ne întîlneam împreună cu Vasile Filip, Mircea Bârsan, Traian Ionaşcu şi Nicu Caravia. S-a alcătuit orchestra, se dădeau concerte, iar Maestrul concerta prin spitale, ridica moralul, îmbărbăta pretutindeni, în oraş dar şi în deplasări. În octombrie 1918 a fost la Botoşani ; fusese găzduit la familia Ciomac. A concertat şi la Paşcani. A fost un moment mereu demn de evocare, pentru că, iată ce s-a întîmplat : încă de la întîmpinarea la gară i se spusese Maestrului că în sala de maşini, unde avea să cînte, pentru muncitori, nu va fi pian. Caravia venise degeaba... ; iar Enescu ţinea să nu mîhnească pe cei care-l aşteptau. A cîntat şi Chaconna de Bach. Am urmărit împreună efectul colosal al muzicii lui Bach şi al viorii enesciene asupra acelor ascultători, uimiţi de frumuseţe, bucuroşi de minunile muzicii, bucuroşi şi recunoscători că Enescu era printre ei !

După pacea de la Buftea, Marghiloman, reţinuse în trenul special ce trebuia să ducă acasă, prin Elveţia, misiunea franceză, un loc pentru Enescu. Muzicianul-patriot a rămas în ţară, la datorie.

După făurirea statului naţional unitar român, după memorabilele concerte date la Iaşi, în care a apărut şi Caravia, după atîtea recitaluri şi turnee în Moldova (în octombrie-noiembrie, Enescu a cîntat cu Caravia la Bîrlad, Galaţi, Chişinău, Roman apoi la Teatrul Naţional din Iaşi), urmează revenirea la Bucureşti, seria de concerte dirijate de Enescu la Ateneul Român, a recitalurilor cu Istoria sonatei, împreună cu Alfred Alessandrescu, dar şi cu Nicolae Caravia, de asemenea la Ateneu şi, mai ales, în numeroase oraşe din ţară : de la Turnu-Severin la Cernăuţi, de la Constanţa la Oradea.

Executînd — pentru a cîta oară ? — vreo piesă din repertoriul de rutină pentru vreun orăşel, din şirul unor turnee concentrate spre a economisi timp şi efort, i s-a întîmplat violonistului pe care-l aşteptau la hotel foile de compoziţie, să sară vreo porţiune similară, scurtînd textul autorului pe care-l executa. Iar „Caravitchi" — cum îi spunea, familiar, Enescu, îl... prindea imediat. „O să-ţi cînt la hotel măsurile cu pricina" — îl încredinţa, glumind George Enescu.

Nicolae Caravia ştia pe dinafară aproape tot, ca un solist ; în acompaniament protagonistul avea ca partener nu un simplu instrumentist de rutină. Uimea cu abilitatea lecturii la prima vedere, iar memorizarea nu constituia pentru el o simplă performanţă de înmagazinare ; reflexele îi erau fracţional-muzicale, multilateral nutrite... Cîntînd singur, evidenţia toate calităţile unui artist de înaltă responsabilitate şi temeinicie, în prim plan. Aşa se arată Caravia, cu întreaga lui capacitate, admiraţie şi slujire în înregistrările proprii, făcute la Radio Geneva cu : *Suita în stil antic, op. 3, Vals în Mi bemol Major, Barcarolă, Preludiu şi Scherzo* de *Enescu*. Şi din nou, partener ideal îl aflăm în imprimarea, împreună cu Sandu Albu, a Suitei *Impresii din copilărie*, a aceluiaşi George Enescu !

La Oradea prezintă Enescu în primă audiţie absolută, în ianuarie 1927, *Sonata „în caracter popular românesc"*. Este un moment de seamă în istoria modernă a muzicii noastre, şi universale, în care autorul îl avea ca partener pe Nicolae Caravia, aşa

https://biblioteca-digitala.ro

cum va fi fost și la sfîrșitul aceleeași luni, la București, unde pentru „Universitatea liberă", se cînta în aceeași interpretare capodopera enesciană.

Tot în primă audiție, cu Caravia, cînta Maestrul, într-un recital dat în sala Gaveau de la Paris (1927), *Sonata „în caracter românesc"*. Păstrez o cronică a lui Marc Pincherle, din Le Monde Muzical (29 februarie), în care eminentul critic francez, punînd Sonata lui Enescu în comparație cu... trei piese abil scrise (de un renumit compozitor, n.n.) dar aproape goale de muzică, scrie: „Muzică este, în schimb, de-a lungul întregii Sonate a III-a, „în caracter romînesc", de George Enescu".

Muzică, desigur, din punct de vedere componistic. Iar Caravia era alături de Maestru! de autor, în această lucrare pentru pian (s.n.) și vioară.

La Paris, în Franța și în lume, „acompaniatorul lui Enescu" reprezenta pentru Caravia una din „cărțile de vizită" cele mari! O îndelungată colaborare înscria un nou și ultim punct de culme în iunie 1949, cînd, tot în sala Gaveau, cu același Caravia la pian, George Enescu oferea un unic recital, avînd în program: Nardini, Bach, Samazeuilh, Woolett, Kreisler, Hlelée și Enescu, din nou în primă audiție acolo: Suita *Impresii din copilărie*. Era o seară de muzică și a nostalgiilor dorurilor și candorilor.

Enescu a dispărut...

Caravia și-a urmat devotiunea: a cîntat singur muzică de Enescu, iar cu Sandu Albu a înregistrat *Impresiile*... Doamna Deniza Caravia a ținut să rămînă și dînsa pe banda cu memorie magnetică. anunțînd titlurile programatice ale Suitei dedicată lui Caudella, de la Iași.

În 1973, Nicolae Caravia și soția sa m-au ajutat, la Paris, să montez și să prezint marea Expoziție Enescu, de atunci: 145 m^2, 90 de panouri și 10 vitrine...

Ultimele fraze, Romeo Drăghici le-a rostit, în „Casa în care a locuit George Enescu", cu intermitențe și... A voix basse, ca într-un ultim capitol de „Amintiri".

Nicolae Caravia a murit la sfîrșitul anului 1981, al Centenarului George Enescu. Artistul, omul, merită nu numai consemnările muncii și obnegației sale, ci și gîndurile recunoscătoare ale tuturor celor care slujesc cultura muzicală românească la noi și în lume.

Eugen PRICOPE

Prezențe românești

Ilinca Dumitrescu

În luna martie 1982, Ilinca Dumitrescu a întreprins un turneu de recitaluri în U.R.S.S. — la Leningrad, Tallin, Vilnius, Kalinin — cu un program cuprinzînd Scarlatti, Bach, Prokofiev, Paul Constantinescu.

Iată cum apreciază criticul Mihail Bîalik de la ziarul „Smena" din Leningrad prezența interpretativă a pianistei, absolventă a Conservatorului din Moscova:

„Intelectul sobru și riguros, auzul fin, au controlat în permanență raportul dintre detalii și întreg, neîngăduind nici o exagerare. Tușeul precis, tehnica de degete clară au făcut ca țesătura sonoră să fie limpede, întru totul audibilă. Toate acestea sînt într-adevăr semne ale unui stil interpretativ «clasic».

Dar via însuflețire și simțul umorului, manifestate de Ilinca Dumitrescu în Sonatele lui Scarlatti, simțul coloritului național în lucrarea lui Paul Constantinescu, emoționanta înfrigurare și rafinata eufonie din fragmentul *Romeo și Julieta înainte de despărțire* de Prokofiev, au adus în cîntul său elementul romantic. Iar cînd la bis pianista a interpretat prima *Mazurkă* de Chopin, a ieșit în evidență faptul că romantismul nobil, echilibrat, al acestei muzici, este îndeosebi apropiat acestei fascinante individualități artistice.

Prima întîlnire a lăsat o plăcută impresie. După aceasta, nădăjduim să urmeze altele care, de asemenea, să aducă bucurie ascultătorilor".

Michaela ROȘU

https://biblioteca-digitala.ro

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Bulletin d'Informations de l'Union des Compositeurs de la République Socialiste de Roumanie

LUCIAN METIANU

Portrait

Fred Popovici

„Loin de ne voir dans la poursuite d'une méthode... qu'un desséchement des facultés, j'y vois, au contraire, la forme la plus puissante de l'invention".

Pierre Boulez

Affirmer que la musique est une manière de penser au moyen des sons est, semble-t-il, une vérité simple, indiscutable ; à l'analyse cependant, elle s'avère une structure de surface (Chomsky *sensu)* impliquant tout au moins deux structures profondes : la première est le résultat du rapport entre la pensée et le domaine auquel elle s'applique (dans le cas de la musique il s'agit de l'espace non-conceptuel des sons) ; la deuxième, le résultat de la spécificité du domaine artistique où la pensée est supraordonnée par la stratégie du sensible, de l'intuition, de l'inconscient. La substance sonore suppose, par elle-même, que l'acte du penser soit explicite mais — dans une mesure égale et presque simultanément — implicite.

La multitude des possibilités de combinaison entre le paramètre explicite et le paramètre implicite (avec leurs degrés intermédiaires) équivaut à la multitude des modalités de composition. Dès lors, définir la position d'un compositeur signifie lui assigner son lieu géométrique en vertu des mouvements qu'il opère avec et par ces paramètres.

Si l'on tente de délimiter la personnalité de Lucian Metianu, on constatera tout d'abord qu'il appartient à la catégorie des compositeurs qui abordent l'énoncé musical de manière notamment explicite (envisageant toutefois le réél dans une perspective plus large, qui dépasse la stricte sphère des sons). Puis, que

https://biblioteca-digitala.ro

la démarche de sa pensée ordinnatrice est gouvernée par son attitude fondamentalement, foncièrement intuitive à l'égard de la musique, chose qui assure l'unité, la cohérence de sa création toute entière, laquelle associe l'unicité de direction à la pluralité des aspects sémantiques de chaque texte pris à part. Lucian Meţianu fait partie de la génération des compositeurs entrés (et bientôt affirmés) dans le monde de la musique roumaine au début des années '60. Travaillant sans relâche et en profondeur cette vision intérieure fondamentale, il a contribué à la configuration d'un concept en quelque sorte dominant dans la création musicale de l'époque, se prolongeant jusqu-à nos jours et constituant l'un des arguments majeurs de l'originalité de la culture musicale roumaine de l'après-guerre : soit, l'idée d'une transformation continuelle de la substance sonore, du devenir (potentiellement infini) d'une donnée initialement simple.

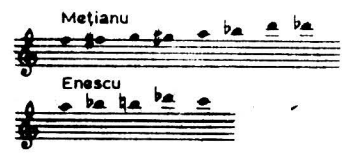
Le professeur Constantin Noica appelle „holomère" un segment de l'ensemble d'un oeuvre apte à éclairer — par la recherche — les lignes de force de celui-ci. Dans ce sens, le Quatuor no. 1 de Lucian Meţianu, écrit en 1961 (durant ses années d'études au Conservatoire), me semble un „holomère" pareil de sa création musicale : en y ouvrant des fenêtres (sur sa technique, partiellement, sur sa vision, notamment) on peut entrevoir le compositeur avec la vocation des transformations qu'on lui connaît.

Le Quatuor no. 1 représente l'insertion de l'auteur dans la musique traditionnelle ; d'ailleurs, il avoue lui-même que sa vision procède en quelque sorte de ses méditations sur le rôle de l'extension du pont dans la forme sonate (surtout postbeethovénienne).

Le quatuor assimile, dans sa mémoire intérieure, comme un „atavisme" primordial de la musique européenne, le principe du sectionnement tripartite, mais celui-ci y apparaît „brouillé" par des codes formatifs qui viennent troubler ses symétries, ses points de jonction prévisibles, la dynamique de son développement.

La première „section" se constitue par la juxtaposition de deux éléments, le premier étant quantitativement prépondérant et s'imposant en tant que fond continu. C'est une pédale figurée (répétition de certains sons dans le cadre de formules rythmiques diverses résultées des combinaisons possibles entre les divisions de la noire par 2, 3, 4, 5, 6, 8). Le deuxième élément représente la rupture, l'„accident" (quantitativement inférieur) qui annonce les événements ultérieurs (de développement). Les deux éléments constituent le paradygme du quatuor qu'illustre, du poit de vue de l'intonation, l'accord :

résulté de la superposition de deux septièmes majeures séparées par une tierce mineure.

Mais, l'individualité „psychologique" dirais-je de cette première „section" vient d'un „thème" (considéré comme tel dans le sens large de profil mélodique) qui se détache de la monochromie du premier son répété *(fa)*. Ce thème renferme onze sons de la gamme chromatique, le douzième *(mi bémol)* étant réservé pour le finale de la „section". L'on est frappé par une certaine analogie avec le célèbre thème de la *Sonate dans le caractère populaire roumain* d'Enesco :

La seconde „section" renverse le rapport entre les éléments : le deuxième s'amplifie (c'est une structure générative issue de l'„accident" de la première section), alors que le premier est restreint à une tissure dense mais de souffle bref.

La „reprise" enfin, se réclame de la „section" médiane car ses deux éléments témoignent de cette transition. Et la forme s'ouvre par la réintégration du facteur de transformation (assurant le développement) à partir du canon du no. 12 de la pièce.

C'est à travers le prisme de cette transformation, dans l'idée de pont dans la forme sonate qui, en s'amplifiant, entraîne le discours vers la mobilité et l'imprévisibilité (issues des prémisses bien connues) que l'on peut entrevoir les futurs tracés supraordinateurs de la musique de Lucian Meţianu, une fois que ces conceptions ont été brièvement — mais très précisément — énoncées dans le *Quatuor no. 1.*

Deux seraient les lignes directrices délimitant sa création : la première illustrée par *Echo* (1966), *Ergodica* (1967) et *Connexes* (1968) — ces trois oeuvres devant constituer par la suite sa I *Symphonie* —, puis par le *Quatuor à cordes no. 2* (1968) et *Eloge* (1969). La seconde ligne commence avec sa pièce électronique *Pythagoréis* (1970) et se prolonge dans le cycle des *Evolutio* I — sonate pour contrabasse seule — 1973 ; II — sonate pour contrebasse et ensemble de chambre — 1976). Les deux lignes se rencontrent après certaines interférences partielles dans l'oeuvre de synthèse que représente sa *II-a Symphonie* (1976—1981).

https://biblioteca-digitala.ro

Le cycle des trois morceaux formant la *I-re Symphonie* cerne la personnalité de compositeur de Lucian Meţianu et précise son rôle dans l'émulation idéelle de la musique roumaine des années '60 (soit, transgresser le déterminisme quasi-mécanique de la pensée sérielle aussi bien qu'un certain pittoresque de souche faussement folklorique par l'institution d'un autre type de contrôle du discours sonore, apte à lui donner la pulsation vivante de l'imprévu, la stratégie de l'attente, etc.).

Je commencerai par examiner phénoménologiquement les trois pièces, pour suggérer ensuite quelques idées conclusives.

Le code génératif de *Echo* est comprimé dans le chiffre 6 (nombre parfait — égal à la somme de ses diviseurs : 1+2+3 = 6).

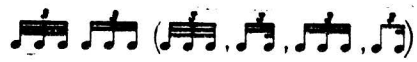
L'analyse — comprise comme l'établissement des dissemblances sur l'axe du temps (Ruwet *sensu*) — indique la présence de trois „sections" (comme dans le cas du *Quatuor no. 1*, la notion de „section" est utilisée dans le but pratique de fixer des jalons dans un discours sonore continu). La première „section" se divise en deux „sous-sections" : 2 × 6 mesures + 4 × 6 mesures. La „sous-section" I délimite l'espace sonore de la composition toute entière (entre la b et la b^5), de 6 octaves. Elle a (1+2+3) + (2+3+1) mesures de 6/16 (une mesure = une noire pointée ; cette valeur se multiplie par 1, 2, 3).

A cette étape initiale de conquête de l'espace sonore (par une économie comparable graphiquement à une estampe japonaise) fait suite la présentation du matériau qui remplit, peu à peu, cet espace virtuel. Il s'agit d'un „cluster" chromatique au centre sur *la* et formé de 3+3 = 6 sons : l'ambitus du „cluster" recouvre l'intervalle d'une quarte augmentée :

La „sous-section" II présente les sons du „cluster" dans le même plan des hauteurs, pour commencer ; puis, dans les premières 12 mesures, ils changent de place quant aux timbres seulement (les toutes premières, mesures) ; ensuite (dans les 12 mesures suivantes) ils passent en des registres différents : c'est dire que l'espace virtuel se convertit en événement virtuel, soit qu'une possibilité de mélodie apparaît.

La deuxième „section" introduit du nouveau : le „cluster" y est complété jusqu'à l'ensemble des douze sons : la quarte augmentée de l'ambitus du „cluster", mesurée à partir de *la*, donne un nouveau centre, *ré*, autour duquel se groupent 6 autres sons :

Le chiffre patronymique de la „section" est 4 ; aussi, la section comprend-elle 4 couches polyphoniques symétriques construites avec les suivantes cellules de rythmes chromatiques :

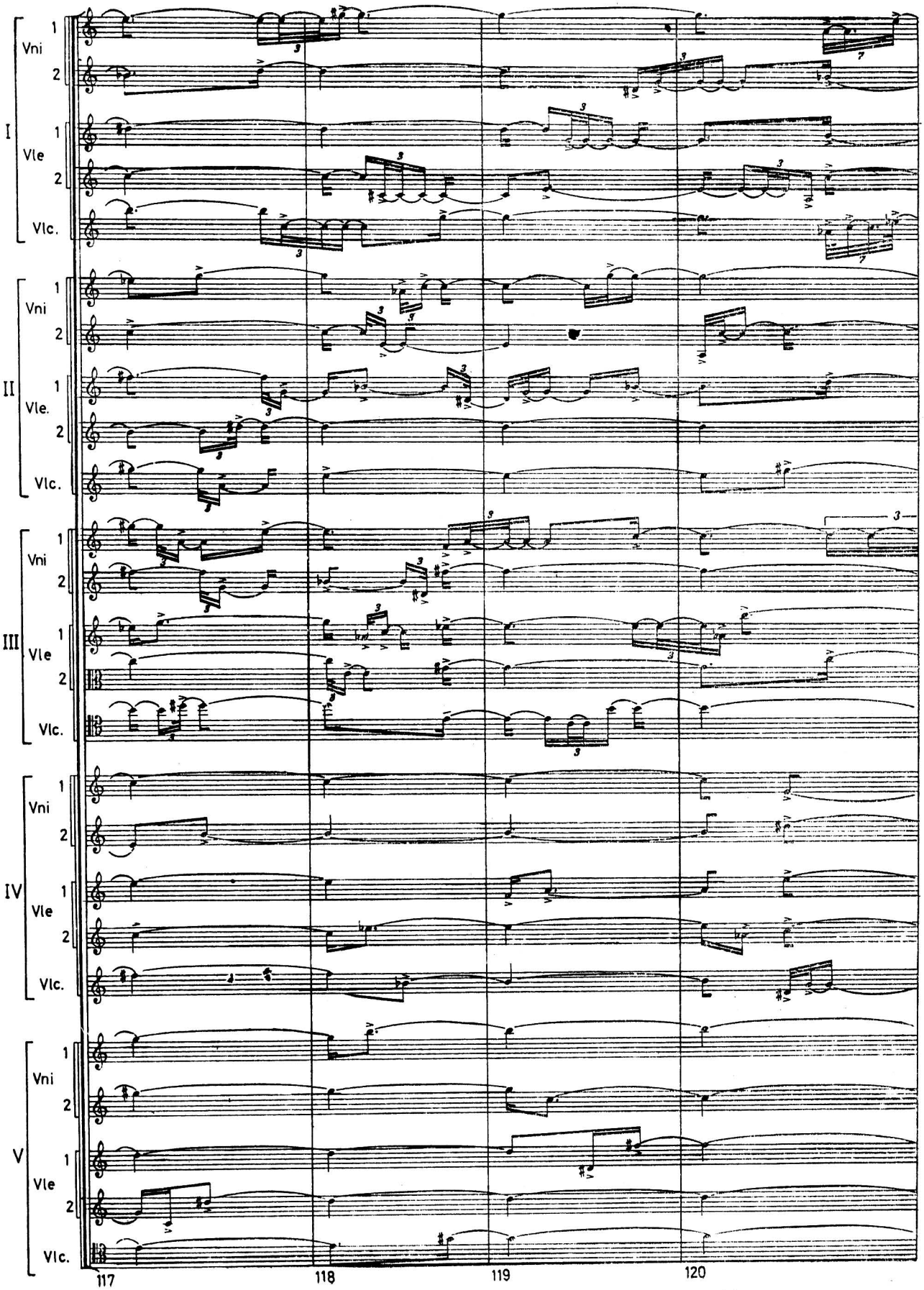
Au centre de la „section" se trouve la tissure des trois trompettes, avec quatre modalités d'emploi des triolets :

Sy ajoute un élément de coloris, une „éphéméride" (une idée que, plus tard et nantie d'autres puissances, Anatol Vieru appliquera également à sa technique de composition) engendrée de la structure demi-tonale du „cluster" (partie des cordes).

La troisième et dernière „section" renferme, elle aussi, deux „sous-sections" (2×6+3×6 mesures), dont la première introduit l'inédit d'une percussion inaccordable (il s'agit d'une superposition de tissures issues de la division de la croche par 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9). Cette „section" finale remémore l'exploration de l'espace sonore pratiquée au début de la pièce et suggère l'idée d'un espace „clos", circulaire, ce qui n'empêcherait guère la pensée créatrice de s'élancer vers d'autres zones de ce même espace.

De fait, la pièce suivante, *Ergodica* prend naissance de la tension intervallaire accumulée dans „Echo" et qu'à présent l'auteur exploite d'une manière toute nouvelle : le plan „en coupe" *d'Ergodica* dévoilerait un schéma tripartite (du type ABA') où le centre serait occupé par les cordes (divisées en cinq groupes comprenant en proportions égales des violons, des altos et des violoncelles). On se trouve, avec *Ergodica*, devant une „suspension" du Temps (pas de déroulements, pas d'enchaînements classiques d'événements) pui cède le pas à un processus d'exploration intérieure visant à „spatialiser" le son, pour ainsi dire à „le sculpter" dans l'espace.

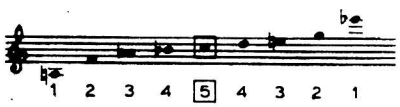
La structure intervallaire de génération est la suivante :

avec un aspect tonal bien évident qui revêt d'un caractère d'ambiguité le majeur-mineur occidental ; chaque division des cordes reçoit une ligne mélodique issue de la transposition de la structure générative sur

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

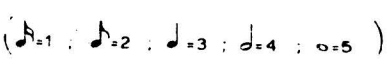
les deux premières composantes ainsi que sur les deux dernières de la ligne mélodique descendante symétrique (mi, do dièze, la, fa dièze, fa).

Avec des lignes mélodiques dont les unes semblent comprimer, les autres dilater le même modèle, l'auteur réalise une „mise en abîme" de sa musique, il la „visse" pour ainsi dire sur elle-même, en son intérieur le plus profond, dans les couches de ce que l'on pourrait appeler le plasma sonore. C'est ce qui, précisément, suggère l'impression de Temps suspendu.

Quant à la „section" première, il est intéressant de relever qu'elle représente en somme la dernière d'*Echo* lorsque celle-ci est exécutée de manière indépendante. *Ergodica* propose un déroulement sonore traditionnel avec des successions d'événements, une „histoire" sonore avec un „avant" et un „après" qui contrastent avec la structure envisagée ci-dessus. Il existe deux plans dans cette „section" : un soit-disant „ground" à substrat tonal-modal, „tissu" avec les composantes d'une structure symétrique :

permutées à l'ensemble des douze sons d'apres les tracés du tableau ci-dessous :

1	2	3	4	5
2	4	1	5	3
3	1	5	2	4
4	5	3	2	1
5	3	4	1	2

où s'associent les sons avec des valeurs :



Sur ce „ground" viennent se superposer des évènements du type des „éphémérides" qui prêtent de la couleur au discours, suggèrent l'idée du Temps qui s'écoule avec des déplacements spatiaux.

La dernière „section" enchaîne les combinaisons possibles entre des carrés latins à partir du principe des sons communs (le dernier son d'une structure est le premier de la structure suivante).

Pour ce qui est de la stratégie des timbres — remarquablement conçue —, elle allie les sons des bois (ils apparaissent comme un subtil prolongement des cordes de la „section" antérieure), des cuivres et des cordes, les associant en proportions variées. Progressivement, les sonorités des instruments à cordes se libèrent, restent les seules du Finale, en s'arrêtant sur un accord formé par la transposition de la structure générative sur *ut*.

Et c'est précisément de cet accord-ci que part la dernière pièce du cycle de la I-re Symphonie, *Connexes* (1968), un poème vocal-symphonique sur des vers de Ion Barbu. Cet accord constitue la première strate de la „section" première de l'oeuvre, figurée par la pédale continue des violons et des altos. La deuxième strate se constitue aux violoncelles et contrebasses où cinq durées différentes (2,5, 6, 9, 17 multipliées par , puis par sont associées à des fréquences fixes. L'accord pédale s'engage par des glissandis entre les sons qui le composent. De cette mobilité apparaissent les structures 3, 6, 8, 10, 13 et puis 3, 4, 9, 11, 14.

Une troisième strate prend naissance avec deux percussionnistes qui agissent sur un grand nombre d'instruments inaccordables (le „matériau" de leurs interventions provient de l'enchaînement de formules rythmiques rencontrées dans différentes musiques folkloriques). Cette strate constitue un *continuum* dont la ligne est aléatoire (les formules rythmiques peuvent être exécutées dans n'importe quel ordre et par n'importe lequel des instruments concernés). Il prend fin avec l'apparition du choeur (dont nous parlerons séparément à la fin des considérations touchant *„Connexes"*).

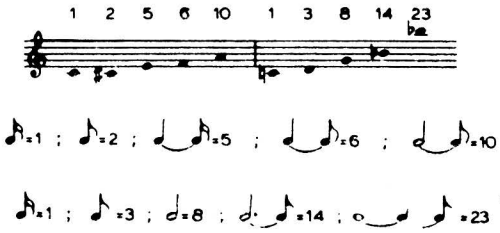
Les mouvements des deux premières strates ont conduit à l'organisation mélodique d'une „section" nouvelle (de fait, plus que dans tout autre cas, *„Connexes"* se refuse à être divisée par sections). La quintessence de l'oeuvre se trouve dans la „section" qui commence à la mesure 113, et continue jusqu'à la fin.

L'ensemble initial

a	1	3	8	14	23
b	2	7	13	22	23
c	5	11	20	21	23
d	6	15	16	18	23
e	10	9	12	17	23

renferme les sous-ensembles engendrés de la lecture des sous-ensembles a, b, c, d et e en

https://biblioteca-digitala.ro

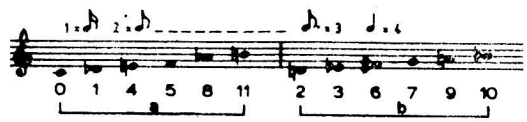
ligne et en colonne ; naissent ainsi deux types de carrés latins — avec les permutations intérieures afférentes — capables de converger sur 23. Cette combinaison, transformée en séquences additionnées donne :

Voyons-y, au fond, la quintessence même de la pensée musicale de Lucian Meţianu qui envisage la transformation comme principe de composition ; mais, l'intime association de la rigueur et du principe de loi compositionnels avec l'imprévisibilité, ne peut être énoncée ici que trop brièvement ; ce serait, mettons, que certain événement sonore doive à coup sûr se produire à certain moment bien déterminé, *mais pas forcément conforme* à une prévisibilité confortable et dénuée de cette tension propre à la nouveauté.

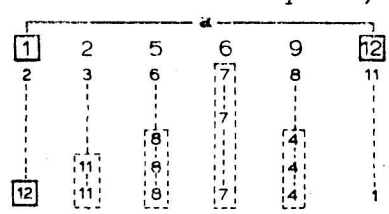
Sa technique compositionnelle a l'avantage de créer une très grande richesse de sens en partant d'un aspect (partition, „clarté" de la réception auditive) de la réalité musicale, nettement et dûment configuré. La variété et la complexité du timbre ne sont pas chez Meţianu le résultat d'une partition chargée de portées et excessivement agrémentée d'indications d'exécution ; elles ressortent des rapports polysémantiques virtuellement capables d'apparaître chez l'auditeur.

Quant à l'ensemble choral introduit dans *Connexes* pour servir le texte poétique, non seulement qu'il prête au poème de Ion Barbu une nouvelle dimension en le revetant d'une tissure vocal-acustique, mais il ajoute à la musique même une aura spéciale. Le texte s'insinue dans l'espace sonore comme une coordonnée nouvelle, sémique et sémantique à la fois. Le rapport poésie-constellation sonore devient une relation de prolongement mutuel: le tout („Connexes" et le cycle entier) atteste l'orientation sémantique en même temps que — une fois encore — l'ouverture vers des horizons nouveaux. C'est ainsi que des transformations „connexes" finissent par se refléter dans la conscience la plus profonde.

Je disais au commencement de cet exposé que de la première ligne directrice délimitant la création de Lucian Meţianu relève aussi le *Quatuor à cordes no. 2* (1968). Oeuvre d'exception — témoignage d'une pensée compositionnelle cristallisée et dans la même temps un des meilleurs exemplaires du genre —, il suppose plusieurs niveaux de lecture qui se constituent dans un système sémantique ouvert et, en dernière instance, inapte à être récupéré par quelque secteur que ce soit de la musique contemporaine — fatalement limité.

La conception du *Quatuor no. 2* exploite une option par excellence mélodique : il s'agit du deuxième mode byzantin qui se chante sur „Ut" mais que le compositeur permute sur „Ré" en complétant de la sorte l'ensemble des douze sons :

Afin que la gamme chromatique apparaisse sans répétitions (de sons), on élimine „Sol" du premier tronson de 6 sons et „Ré" du deuxieme ; si on numérote „Ut" = 1 = demicroche etc., on aura :

Chaque partie instrumentale suit les tracés indiqués dans le tableau suivant (comprenant des valeurs de durée et fréquence) :



Le I-er violon parcourt le tracé renversé du violoncelle ; le II-e violon parcourt celui de 3 à 11 (b) et le alto le tracé renversé du II-e violon.

Etant donné que la somme de tous les termes (de chaque partie) est la plus grande au violoncelle (= 479 termes), c'est celui-ci qui entre le premier dans le discours sonore, le quatuor ne commençant qu'au registre aigu des flageolets, la descente graduelle dans les zones moyennes se faisant par l'introduction partiele d'un son, puis d'un autre, pas avant cependant qu'il n'ait parcouru le tracé de sa propre partie instrumentale.

Aprés 479 unités, tout le discours musical se trouve introduit dans le registre moyen (serait-ce maitenant une „deuxième section" de l'oeuvre ?), mais bientôt il s'élance à nouveau — au moyen de *glissandi* entre les sons composant les lignes mélodiques — vers le registre le plus haut (dont les sons sont notés dans la partition, approximativement).

S'il s'agissait d'employer un terme pris aux mathématiques, on pourrait dire que le discours musical passe *à la limite*, dans le sens que le *continuum* est une conséquence normale de la discontinuité des matériaux utilisés.

Le compositeur ajoute à son oeuvre un facteur d'ouverture supplémentaire : celui d'un mobile mis à la disposition de chaque instru-

https://biblioteca-digitala.ro

mentiste (réalisé par la modification de l'indication métronomique des diverses portions de sa partie, ce qui lui fait obtenir une variété de *tempi* et une tissure plus complexe due à des moyens fort simples) ; ce mobile peut être introduit soit au début de l'ouvrage, soit après avoir fini de parcourir la première „section".

Le *Quatuor no. 2* de Lucian Metianu est l'épure de son penser musical et le fait que le compositeur lui a assigné une place dernière (d'une signification conclusive) dans un cycle d'ouvrages. le désigne comme un véritable symbôle de l'„art poétique" du musicien, en même temps qu'un emblème de toute une période chronologique de la musique roumaine où la génération de Metianu s'est imposée avec autorité.

La seconde ligne directrice délimitant la création de notre compositeur comprend — telle une coordonnée première — la pièce électronique *Pythagoreïs* (1971), elle-même première dans un deuxième cycle d'ouvrages. Elle a été réalisée à l'aide d'un *Synthesiser Moog* au laboratoire de la Hochschule für Musik de Cologne.

Sa structure fondamentale est formée de cinq éléments dont les caractéristiques sont constantes : les durées (en secondes) et les rapports entre les fréquences et les durées.

Ces cinq éléments sont : 2', 5", 6", 9" et 17". De suite prend naissance le carrée latin ci-dessous :

17	9	6	5	2
9	5	17	2	6
6	17	2	9	5
2	6	5	17	9
5	2	9	6	17

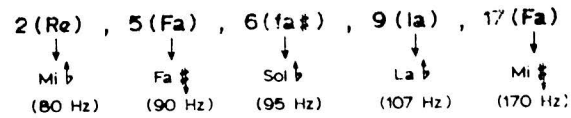
En calculant les sommes partielles (17 + 9 + 6 + 5 + 2 = 39 maxima) on obtient une structure rythmique absolument complémentaire dont la lecture peut se faire de plusieurs manières : chaque ligne de la matrice ainsi obtenue est apte à devenir un terme (de I à V) ; on peut opérer la substitution : I = 5, etc., d'où on déduit la structure symétrique par rapport à la première :

I II V
III IV
V II

En appliquant à chaque structure (et implicitement à chaque élément) une ligne monotone décroissante (= 0 ; — 1 ; 2 ; — 3...-n) ressort la table des déplacements des structures (avec le sens de chaque élément). En menant plus loin les raisonnements, on finit par établir les moments d'attaque et les durées des structures de façon cohérente, en les déduisant des prémisses ci-dessus (pour les détails supplémentaires, voir *Revue Roumaine* no. 2/1981).

Les fréquences sont déduites d'après le raisonnement suivant : dans la succession demi-tonale 0,1, ...11 (0 = do...), 17 = 11 + 6 = 5 = fa (*modulo* 12), etc. Si, de la sorte, deux fréquences se répètent, on passe dans un système non tempéré.

Menant, dans ce cas également, les raisonnements jusqu'au bout, on obtient la représentation graphique totale des fréquences de la pièce :



L'important dans *Pythagoréis* c'est que par suite de mécanismes génératifs dont les points de départ viennent d'être établis ci-dessus, on arrive à un systeme cohérent, viabile, de transformation d'une structure (ayant une configuration parfaitement identifiable — telle une ligne mélodique par exemple) en une série d'éléments isolés. Se constitue de la sorte pour ainsi dire une stratégie de l'„organisé" et de l'aléatoire, qui facilite des échanges, pratiquement infinis, entre des structures sonores extrêmement différentes. Et l'espace qui sépare une structure de l'autre — en apparence intransgressable — est illustré dans une mobilité et une transparence d'aspect témoignant d'une logique absolument phythagorique de la musique (qui, en fait, lui est consubstantielle), à savoir le flux permanent entre continu et discontinu, entre créé et incréé.

Du plasma de *Pythagoréis* naissent — pour former avec cette picèe ce que l'on appelle une classe de composition — *Evolutio '73* pour contrebasse (une sonate pour contrebasse), *Evolutio '74* (pour violoncelle) et *Evolutio '76* (pour contrebasse et ensemble de chambre). Il serait fastidieux d'insister aussi pour la sonate à contrebasse sur les algorythmes génératifs (elle n'est d'ailleurs, dans une grande mesure, que l'application de son modèle, *Phythagoréïs*, à la musique instrumentale), tel que je l'ai fait dans le cas de l'oeuvre électronique. Aussi, vais-je souligner seulement les aspects qui la particularisent parmi les créations pour instruments soli de la musique roumaine contemporaine — en tant qu'écriture, modalité de faire valoir les virtualités instrumentales respectives etc.

L'essence compositionnelle de cette sonate est la „naissance" d'une mélodie (d'une virtualité sonore initiale se trouvant à la frontière de l'amorphe et du bruit, autrement dit à la limite entre des sons indéfinis et des objets sonores cristallisés) ; l'improvisation (qui consiste en effets spéciaux, propres à aborder d'une certaine manière la contrebasse) alterne, au commencement de la pièce, avec des sons bien établis comme hauteur et durée (c'est sur eux, en tant que centres de gravité, que s'appuiera la construction prochaine de la mélodie). Puis,

https://biblioteca-digitala.ro

c'est une polyphonie qu'on pourrait nommer „imaginaire" qui s'installe ; „imaginaire", parce que le soliste est convié à choisir dans le dédale des nombreuses portées superposées (arrivant à un moment donné à 21 !) le chemin qui peut l'amener à la mélodie cristallisée. Par le choix de certains tracés, par l'abandon fatal d'autres, l'instrumentiste peut se „tailler" (avec chaque nouvelle exécution du morceau) un chemin toujours différent. De la rencontre de tous ses tracés, idéaux et possibles, naît une polyphonie asymptotique s'accomplissant indéfiniment. Cependant, atteindre le but (la mélodie accomplie) ne représente qu'un moment de l'„évolution" générale du discours car la mélodie — une fois réalisée — se démembre aussitôt en rameaux de courte durée pour se diriger en fin de compte vers la zone même où elle a pris naissance.

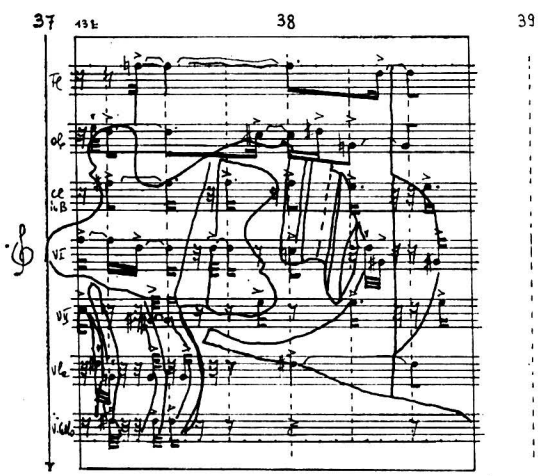
La composition a donc un caractère ouvert dont une des conséquences est précisément le fait que — exécutée en sens inverse, depuis le finale à l'incipit — elle engendre un discours sémantique qui n'est pas identique avec le texte initial mais qui, évidemment, relève des mêmes coordonnées spatio-temporelles : c'est une nouvelle composition, à savoir la sonate pour violoncelle solo écrite en 1975.

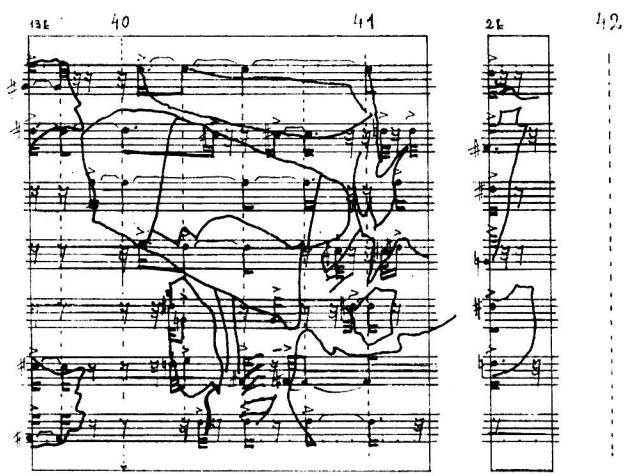
Mais la plus importante conséquence, ou plutôt le plus important prolongement de la sonate pour contrebasse dans un corpus sonore nouveau — identique comme base de départ (le texte proprement dit de la sonate pour contrebasse) bien que tout neuf comme modalité de traitement du texte — c'est la pièce pour contrebasse et ensemble de chambre, *Evolutio II* (1976). Sa conception a été suggérée à l'auteur par l'existence même des deux sonates : *Evolutio II* déroule — simultanément cette fois — la sonate pour contrebasse dans ses deux sens possibles. La superposition est opérée néanmoins selon un code extramusical qui prouve sa fertilité étonnante dans le champ sonore. Le compositeur ouvre, dans la partition de la pièce pour contrebasse lue de manière renversée (laquelle n'est rien d'autre que la sonate pour violoncelle), des „fenêtres", soit des passages isolés où le texte respectif est polyphonisé grâce à son parcours (à des moments différents et au moyen de lectures différentes) par des instruments de l'ensemble de chambre qui apliquent à cette partition initiale rigoureuse un itinéraire aléatoire, capricieux, d'une structure propre, apte à exercer une force de suggestion inédite. Ce procédé, appliquant diverses formes plastiques à une partition musicale, fait penser à la peinture de Stendl.

Un facteur aléatoire supplémentaire dans l'étape de réalisation de la mélodie est dû à l'introduction des mêmes éphémérides rythmiques que celles du finale de la I Symphonie (la pièce *Connexes).*

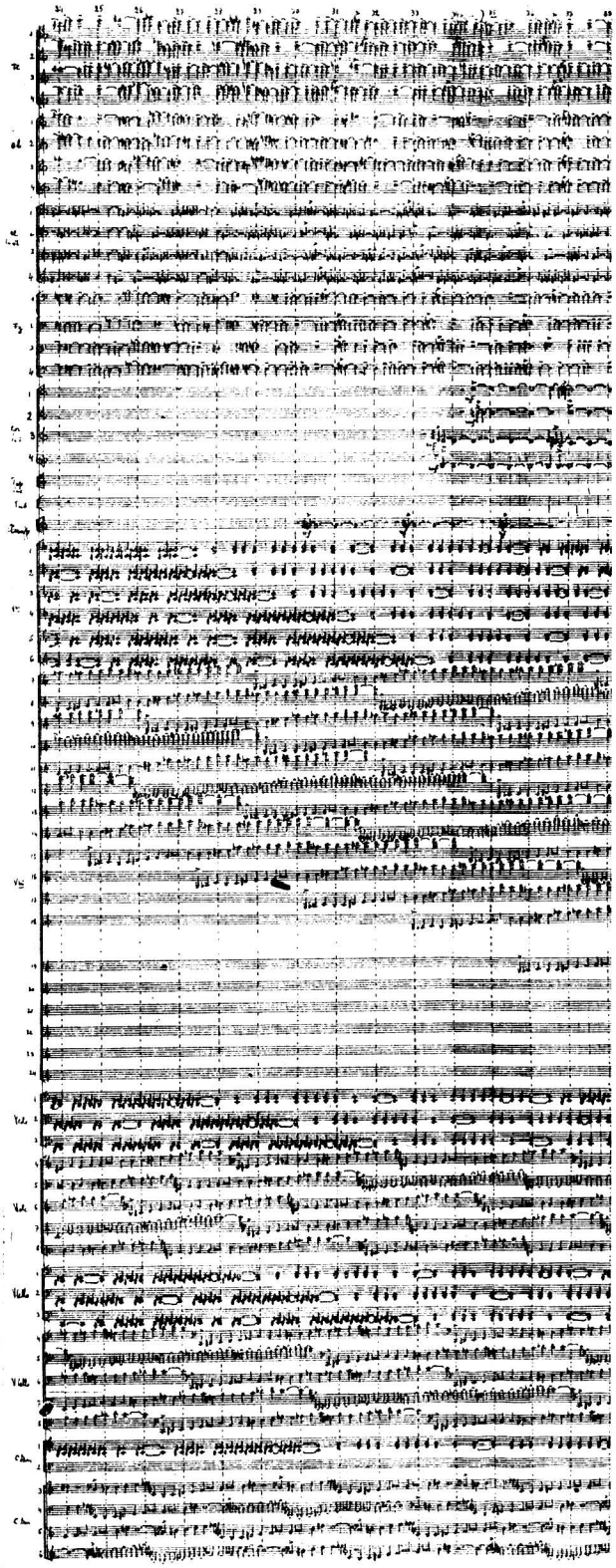
Le cycle „Evolutio" se particularise par la recherche empreinte de raffinement concernant la valeur du son, avec des timbres parfois rares et même précieux. Mais ceux-ci surgissent en somme des exigences intimes manifestées par les transformations de la substance sonore soumises aux rigueurs de la mélodie.

L'oeuvre musical de Lucian Meţianu trouve son accomplissement dans la *Symphonie II* (1976—1981). La synthèse est réalisée non pas tellement au niveau paradygmatique (bien qu'ici encore soit présent le soin minutieux de tracer un modèle nouveau apte à gouverner le texte) qu'à celui d'un ensemble d'engrenages distributifs favorable à engendrer des significations nouvelles. Le problème directeur de cette composition (appelée „symphonie" !) serait celui ci : sans négliger l'idée (restrictive mais réelle) de forme sonore (qui ne saurait faire défaut à toute création vraiment authentique), présenter de la manière la plus hautement exhaustive l'image du devenir, de la transformation continue de la substance



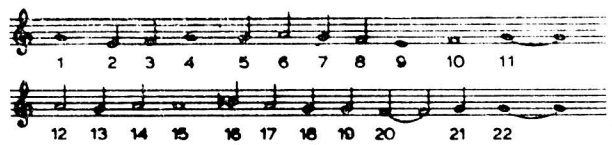


https://biblioteca-digitala.ro



musicale. Il faut y trouver, peut-être, l'explication de son intitulé : symphonie.

Le premier mouvement de la composition se veut l'illustration sonore d'un processus dont presque tous les créateurs n'exposent que des fragments plus ou moins étendus sinon son simple effet paradygmatique. Il s'agit de la naissance du *thème* de l'inextricable, chaotique plasma sonore où le son (et pas seulement celui musical !) acquiert sa forme. Le travail de composition étant extrêmement élaboré, j'essaierai de présenter dans un enchaînement explicite les phases de laboratoire par lesquelles l'oeuvre a passé avant de les capter dans un corpus sonore où règne la simultanéité. Dès lors :

— le „thème" est transposé sur les composantes de l'ensemble des douze sons :

De la sorte, résulte une matrice comprenant 12 lignes et 22 colonnes.

Par des calculs empruntés à l'algèbre topologique le compositeur réalise des arrangements numériques en évitant les simultanéités (rythmiques ou autres), élaborant ainsi une combinaison fondée sur un nombre restreint d'éléments. L'ordinateur achève le processus combinatoire de ces arrangements, puis — en partageant le corpus du futur ouvrage en deux étages (celui des instruments graves et celui des instruments aigus) — on „lit" au moyen des calculs obtenus auparavant la manière dont se distribuent les éléments (soit, les sons) sur la matrice initiale (12×22). En éliminant tour-à-tour par une colonne (autrement dit par une transposition de chaque composante de l'échelle chormatique), on arrive, finalement au pur énoncé du thème.

Quant à la structure du rythme, les mêmes opérations combinatoires rendent (par des valeurs déterminées) toujours plus prégnant le thème (qui, progressivement, est mis en lumière à l'insu du caractère aléatoire d'une écriture proportionnée). Par exemple, dans la zone du grave, le premier son à valeur déterminante est fa ; il représente le vingt-deuxième son (ligne 1, nombre 22, conformément aux données fournies par l'ordinateur) — venant par conséquent après la somme partielle première, égale à 21 — et arrive à une longueur de 2 rondes (au finale du thème).

Le deuxième mouvement superpose trois „strates" sonores dont l'actualisation dans la consecience de l'auditeur constitue un but à atteindre dans l'idéalité. La première „strate" relève des cordes divisées qui produisent une sorte d'escalier roulant (ou bien, pour ainsi dire, des vagues de sons se poursuivant les uns les autres), un *continuum* d'une tissure fort dense où ascendant et descendant, commencement et fin fusionnent sans cesse. Le matériau est fourni par l'échelle :

https://biblioteca-digitala.ro

La deuxième „strate", celle des bois, s'étale d'un calcul transformateur qui, graduellement, transfère l'échelle musicale antérieure vers le tracé (sonore) d'un seul son. Le processus de translation prendra fin lorsque ce son unique sera atteint (mi).

La troisième „strate" est constituée par une tissure polyphonico — hétérophonique qui dissimule le „thème" du choral du premier mouvement parmi ses propres petites cellules intervallaires.

Enfin, le troisième mouvement de la Symphonie est nanti d'un rôle spécial dans l'économie conceptuelle de l'ensemble : il doit son existence à la „dictée" quasi-automatique de l'„inspiration" (entendue comme l'effet non-contrôlable de l'inconscient après que, dans les I-er et II-e mouvements, la démarche compositionnelle y avait été assimilée selon une parfaite rigueur. Le caractère répétitif n'est qu' une apparence trompeuse de cette modalité, chaque fois trahie au profit d'une essentielle mais inapparente rigueur du discours sonore.

Le final de l oeuvre, centré sur ses propres coordonnées — définies antérieurement —, met en valeur le paradygme des harmoniques. Ceux de „sol" sont acquis avec le temps, à l'intérieur d'une tissure dont l'allure est primordialement hétérophonique et qui démarre du registre grave extrême pour s'élancer vers le suraigu. Tout en évitant les intonations non-tempérées (qui existent dans le spectre des harmoniques naturelles), la tissure sonore se resserre en „clusters" toujours plus frêles, mettons toujours moins denses, jusqu'à ce qu'elle ne renferme plus qu'un seul son (le ré), dominante du son fondamental. Deux interventions de la percussion interrompent l'élaboration sonore et, tout juste lorsque l'automatisme auditif s'attend à une troisième intervention, voici qu'apparaît l'orgue (dans une version première, tandis que dans une autre version celui-ci peut être remplacé par l'ensemble des cuivres) qui réinstaure l'ordre primordial de Ut majeur. Mais la surprise de l'ouïe n'est que partielle étant la conséquence normale, au fond, des multiples transformations qui ont eu lieu sur le parcours de l'ouvrage et qui, une fois consommées, doivent s'apaiser par un repos „cathartique" dans les colonnes immuables des accords de Ut.

Voilà donc comment la II-e Symphonie parfait un concept compositionnel de la première importance au sein de la musique contemporaine ; cependant, bien que l'accomplissant, l'oeuvre ne l'arrête pas, car ce concept — la transformation continue — est, par son essence même, intarissable : il refuse de s'arrêter, ne fût-ce que pour un temps déterminé, à l'intérieur d'un système non-évolutif. Aussi, l'idée de continuelle transformation de la matière sonore — devenue un trait marquant de la pensée musicale roumaine contemporaine grâce à la contribution primordiale de Lucian Meţianu — n'est-elle pas, au premier chef, un système, mais notamment *une vision* embrassant le phénomène sonore en général.

Ce qui, de prime abord, frappe dans le contact avec la création musicale de Lucian Meţianu c'est le refus délibéré de toute norme, de toute prévisibilité foncière gouvernant l'ordre sonore. Cet ordre — et même rigoureux — existe, mais seulement pour récupérer, pour attirer continuellement de son côté le jeu indéfini des virtualités du hasard, de l'inconscient, de l'irréductible — en un mot du „vivant" — qui jaillissent dans l'intimité la plus profonde avec l'univers sonore.

Entre la I-ère et la II-e Symphonie tout un chemin a été parcouru : c'est celui qui relie la recherche de la liberté du souffle sonore à l'intérieur d'une stricte détermination des paramètres et la recherche de la détermination pluricausale dans l'espace souverainement gouverné par la liberté, dans une intime communion avec la substance sonore. Le penser musical de Lucian Meţianu s'est progressivement défini lui-même : d'abord, par la maîtrise, la prospection exigente d'un territoire possible ; puis, par l'assimilation, l'intériorité des relations paradygmatiques de ce territoire lui ainsi acquis son penser s'est transgressé lui-même.

A l'heure actuelle, l'oeuvre musical de Lucian Meţianu, avec son caractère de „works in progress" dû à la pleine maturité de la pensée créatrice du compositeur, témoigne d'un processus de profonde méditation, de coordination maximale de la technique compositionnelle, qui incite à un continuel retour vers la richesse inépuisable des valeurs qu'il recèle.

(en français par Colette Ghimpeţeanu)

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

MUZICA — Nr. 7, 48 p. Bucureşti — iulie 1982

Redacţia : Bucureşti, str. Poiana Narciselor nr. 6, sector 6.
Telefon : 15.93.61
Administraţia : str. Constantin Esarcu nr. 2
Telefon : 16.37.47

Revista se găseşte la chioşcurile de difuzare a presei, în librăriile cu secţie muzicală şi la Magazinul „Muzica" din Bucureşti. Calea Victoriei nr. 41. Abonamentele se primesc la toate Oficiile poştale, factorii poştali şi difuzorii din întreprinderi şi instituţii.

Cititorii din străinătate se pot abona adresîndu-se la ILEXIM, Departamentul Export-Import Presă, P. O. Box 136—137 — telex : 11226, Bucureşti, str. 13 Decembrie nr. 3.

COLECTIVUL REDACŢIONAL

dr. VASILE TOMESCU (redactor şef), GEORGE DRAGA (redactor şef adjunct) Redactori : NICOLAE BRÎNDUŞ (dezbateri, creaţii) COSTIN CAZABAN (viaţa muzicală), MICHAELA ROŞU (Nouvelles musicales de Roumanie).
Secretar de redacţie : GHERGHINA CUCU

COLEGIUL REDACŢIONAL

dr. VASILE TOMESCU, GEORGE DRAGA, THEODOR GRIGORIU, TEODOR BRATU, MICHAELA ROŞU

Coperta I : Sapho — de Ion Irimescu

I. P. Informaţia c. 2364

42.416

Preţul lei 15

https://biblioteca-digitala.ro